STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

RE

CON ALCUNE NOTI

Opera fondata princip

DUE VOLUMI

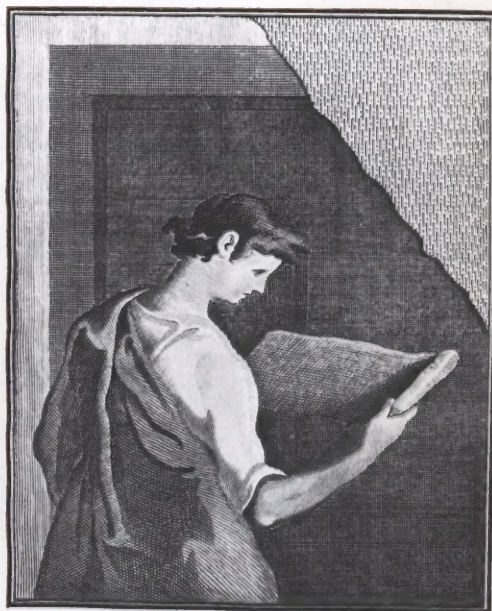
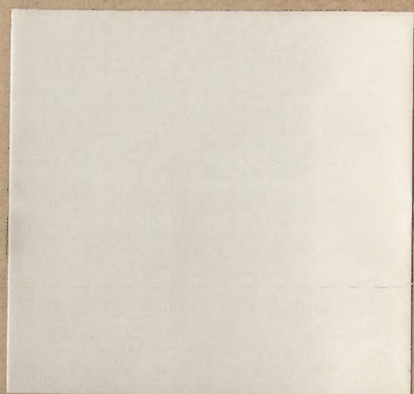
L

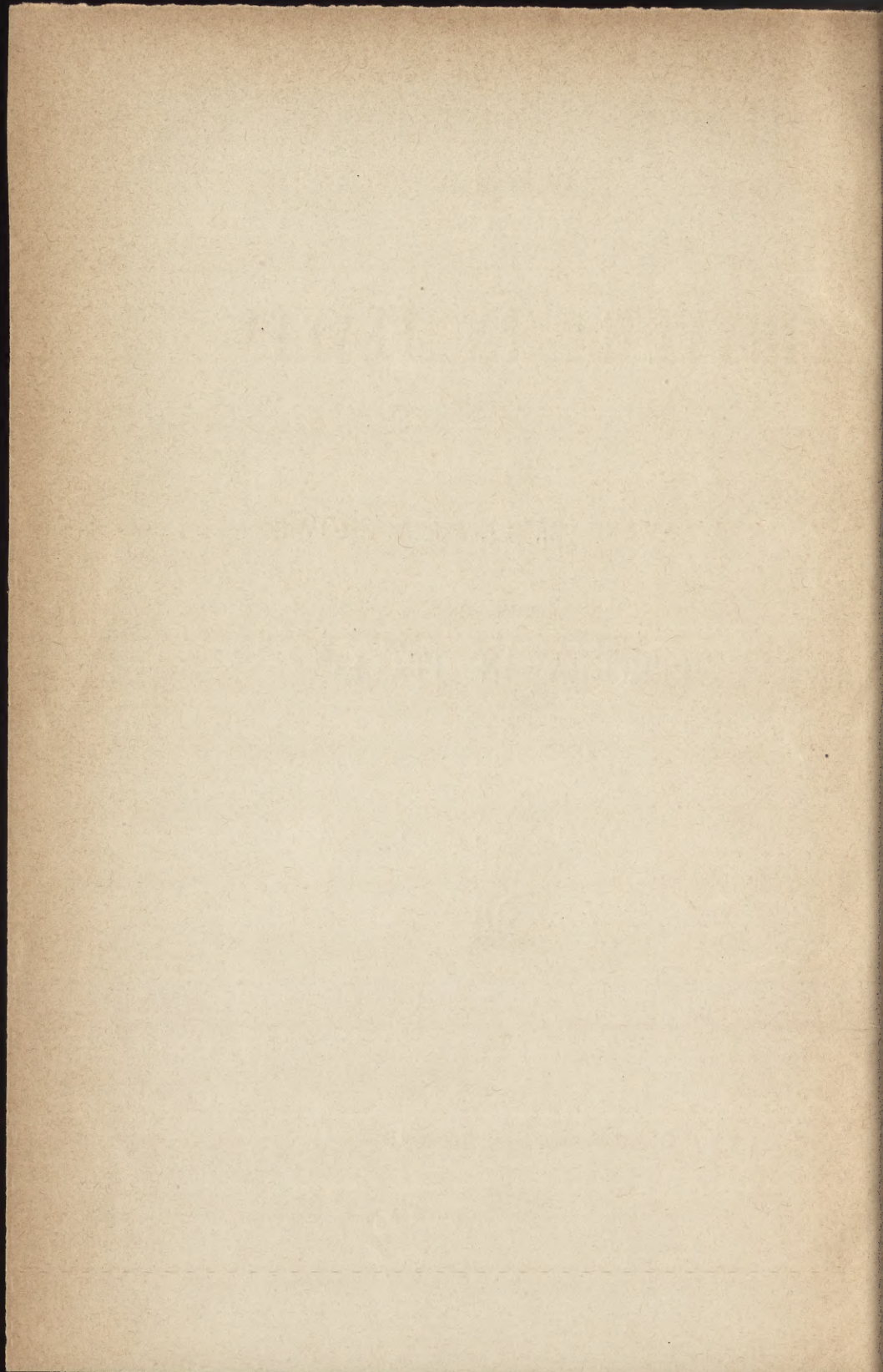
RAGG

DELLA VITA E DELLE

DEL SUO TEMPO E DELL

UN VOLUME D

Li

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

DAL SECOLO II AL SECOLO XVI

PER

G. B. CAVALCASELLE E J. A. CROWE.

VOLUME SETTIMO

PITTORI FIORENTINI DEL SECOLO XV
E DEL PRINCIPIO DEL SEGUENTE.

Con 11 incisioni.

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER.

1896

PREFAZIONE

Crediamo opportuno di ricordare anco in questo volume quanto si disse nella prefazione del primo, cioè, che questo lavoro per essere stato ampliato nelle descrizioni, esse divennero più lunghe e pur troppo faticose, ed aggiungiamo anco tediose per il lettore. Ma nel bivio o di darle in ristretto sommario, o tutte con diffuse particolarità, abbiamo creduto necessario attenerci « a quest' ultimo partito, come quello che in cotale materia, mette chi legge in istato di valutare da sè l'opera e lo svolgimento progressivo dell' arte nostra. »

ERRATA-CORRIGE

A pag. 182, linea 16 Benedello per Benedetto.

ILLUSTRAZIONI AL SETTIMO VOLUME

CAPITOLO PRIMO.

FILIPPINO LIPPI.

Come avemmo già occasione di narrare nella vita di Fra Filippo Lippi, Filippino fu figlio del detto Fra Filippo e di Lucrezia Buti, e nacque in Prato tra il 1457 e il 1458.[1] La data della sua iscrizione nella Compagnia dei pittori fiorentini è sfortunatamente illeggibile.[2]

Lo stile di Filippino mostra quanto egli seguitasse la maniera del padre Filippo, sotto al quale dovette incominciare il suo tirocinio, e contava 12 o 13 anni di età alla morte del medesimo.[3] Sappiamo parimenti che

[1] Vedi la *Vita di Fra Filippo Lippi*, vol. V di quest'opera, pagina 166 e seguenti. A pag. 220 dello stesso volume, abbiamo accennato all'opinione che Filippino nascesse nella casa comperata dal padre suo ai 4 maggio dell'anno 1455 dagli operai del Sacro Cingolo, posta presso la via Gorellina. Questa casa fu incorporata in un fabbricato al principio della nuova via Magnolfi.

[2] Vedi Gualandi, *Memorie inedite*, serie VI, pag. 182.

[3] Vedi la *Vita di Fra Filippo*, vol. V di quest'opera, pag. 219 e seguenti; nonchè la *Vita di Fra Diamante*, ivi, pag. 245.

In una provvisione del 26 gennaio 1501, in cui si trattò di allogare a Filippino una tavola per la Sala dell'Udienza del Comune di Prato, si legge: *Proinde cum Philippinus de Florentia sit egregius pictor, et quia educatus fuit in terra Prati*, ecc. Vedi Gaetano Guasti, *I quadri della Galleria e altri oggetti d'arte del Comune di Prato* (Prato, 1888), a pag. 59, e il documento sotto il n. XI, 4; *Ricordi* nel Giornale storico degli Archivi Toscani, tomo II, pag. 248, nonchè Baldanzi, *Pitture di Fra Filippo*, op. cit., pag. 37. Vedremo a suo luogo, nella portata al Catasto dell'anno 1498, che Filippino ricorda di possedere in Prato due case, in una delle quali abitava la madre.

Fra Diamante, al quale Fra Filippo morendo affidò l'educazione del figliuolo, come alla morte di esso Fra Filippo ritornò subito da Spoleto a Prato. In questo viaggio condusse seco, assai probabilmente, il giovane Filippino. Si può anche ritenere, con ipotesi molto verosimile, che questi rimanesse in Prato sino all' anno 1472, cioè fino a quando Fra Diamante si recò in Firenze,[1] dove probabilmente lo seguì Filippino che allora contava circa 16 anni di età.

Fra Diamante, seguace della maniera di Fra Filippo, non era un grande artista, ma sapeva abbastanza di pittura per avviare Filippino nell'arte sua. Questi dovette aver opportunità di studiare a tutto suo agio in Prato, con la guida del tutore, le molte pitture del padre suo; oltre di che in quegli anni, ben più che al presente, quella città era ricca di opere d' arte, e i dipinti dovevano conservare ancora tutta la loro freschezza. È certo che Filippino coll' educazione artistica datagli prima dal padre e poi da un amico e aiuto suo, quale fu Fra Diamante, non poteva essere che ottima; e appunto per effetto dell' educazione ricevuta e dello studio delle opere paterne, in alcuni suoi dipinti si riscontrano caratteri, sentimenti, e colorito che ricordano l'arte di Fra Filippo.

È pertanto cosa naturale che andato Filippino a Firenze, cercasse d'avvicinarsi al Botticelli più che a qualunque altro pittore, poichè l'arte di lui si accostava alla maniera del padre suo, meglio che a quella degli altri artisti. Siamo confermati in questa opinione dal Vasari, il quale racconta che « Fu in questi medesimi tempi, in Firenze, pittore di bellissimo ingegno e di vaghissima invenzione Filippo, figliuolo di Fra Filippo del Carmine; il quale seguitando nella pittura le vestigie del padre

[1] Vedi la *Vita di Fra Diamante*, vol. V, pag. 255.

morto, fu tenuto ed ammaestrato, essendo ancor giovanetto, da Sandro Botticello, non ostante che il padre, venendo a morte, lo raccomandasse a Fra Diamante, suo amicissimo e quasi fratello. »[1] Così grande era l'affinità artistica di questi due pittori, che per alcuni dipinti ora attribuiti al Botticelli ed ora a Filippino, restiamo dubbiosi se effettivamente appartengano all'uno anzichè all'altro di essi. È bensì vero che, nella maggior parte dei casi, Filippino mostra di avere un certo fare ed una grazia, non senza ricercatezza, che rivela non solo lo studio delle opere di Fra Filippo e di Sandro Botticelli, ma ancora quello che egli fece sulle opere di Leonardo da Vinci. Filippino, che pure non era dotato delle grandi qualità artistiche di quel sommo maestro, cercò, per quanto era in lui, di accostarsegli aggiungendovi quel modo di sentire tutto sensuale, e quella vita esuberante che aveva ereditato dal padre.

Come abbiamo già accennato altrove, l'Albertini ricorda che anco Filippino dipinse a Roma nella cappella Sistina. Le pitture di questa cappella furono condotte a termine il 15 agosto dell'anno 1483,[2] ed il 31 dicembre 1482 Filippino ricevette la commissione di eseguire, nella sala del Palazzo pubblico di Firenze, la pittura che prima era stata affidata a Pietro Perugino.[3] È anzi a ritenere che tale incarico gli fosse affidato in causa dell'assenza di questo maestro da Firenze. Trovavasi infatti il Pe-

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 242.

[2] Vedi quanto fu detto in proposito nella *Vita di Fra Diamante*, vol. V, pag. 254 e seguenti.

[3] « MCCCCLXXXII. 31 Decembr. Item concesserunt Filippo, fra» tris Filippi, absenti, ad pingendum eam partem, quam alias locave» runt Perugino pictori, et pro illo pretio et cum illis conditionibus et » qualitatibus, prout dicto Perugino locaverant; locationem autem dicto » Perugino (occupato probabilmente nella Cappella Sistina) factam re» vocaverunt. » Vedi Gaye, *Carteggio*, tomo I, pag. 579.

rugino in questo anno a Roma. Non sappiamo se Filippino accettò tale commissione, o se, dopo averla accettata, effettivamente l'eseguisse. Ignorasi parimenti se egli si trovò in Roma con Fra Diamante nel tempo in cui vi erano anco il Botticelli e gli altri pittori, per condurre i dipinti della Cappella Sistina.[1]

Fino ad ora si disse che uno dei migliori dipinti eseguiti da Filippino, cioè la tavola destinata alla chiesa delle Campora, che trovasi in quella della Badia in Firenze, fosse eseguita nell'anno 1480, mentre veramente fu colorita negli anni 1487-88.

Riferimmo anche noi, sebbene a malincuore, l'opinione messa innanzi da alcuni critici autorevoli, che quella tavola fosse stata effettivamente eseguita nell'anno 1480, malgrado che i caratteri e la maniera del dipinto mostrino che invece doveva essere stato condotto alcuni anni più tardi. Siamo lieti di vedere ora confortato quel nostro giudizio da documenti venuti in luce di recente.[2]

[1] Noi crediamo che Filippino non sia stato in Roma a dipingere nella Cappella Sistina con gli altri artisti. Vedi in proposito ciò che abbiam detto nella *Vita di Fra Diamante*, vol. V di quest'opera, pag. 251 e seguenti.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 244, nota seconda. Ivi si riferisce che » il Cinelli, e innanzi a lui il Puccinelli (*Cronica della Badia fiorentina*, Milano, 1664), ci lasciarono scritto che quest'opera fu ordinata » da Francesco del Pugliese l'anno 1480: » e in nota al Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 464, si aggiunge che « nel vol. III *Camporearum* dell'Archivio di Badia conservato nell'Archivio di Stato in » Firenze, si legge che Pietro di Francesco del Pugliese spese nella tavola dipinta da Filippino, per la sua cappella delle Campora, per l'oro » e per la cortina la somma di 250 ducati. »

In proposito è però opportuno osservare, che il Vasari (vedi testo al luogo citato) ricorda questa tavola dipinta da Filippino, dopo gli affreschi della Cappella de' Brancacci nel Carmine; e nel Prospetto cronologico della vita e delle opere di Filippo Lippi, annesso all'edizione del Vasari pubblicata a cura del Sansoni (pag. 491), trovasi: « 1487. Tavola per la chiesa delle Campora allogatagli da Pietro del Pugliese. »

Da ricerche nostre si è potuto conoscere, che la data in cui la tavola fu eseguita è quella del 1487-88. Ciò si ricava da un quadernuccio del

S. Girolamo per la Badia di Firenze.

S'ignora quale fine abbia avuto l'altro dipinto che il Vasari riferisce aver eseguito Filippino per la chiesa della Badia di Firenze, nel quale era raffigurato un « San Girolamo bellissimo. »[1]

Dipinti della cappella Brancacci in Firenze.

Il Vasari racconta che « Costui (Filippino) nella sua prima gioventù, diede fine alla cappella de'Brancacci nel Carmine in Fiorenza, cominciata da Masolino e non del tutto finita da Masaccio per essersi morto. Filippo, dunque, le diede di sua mano l'ultima perfezione; e vi fece il resto d' una storia che mancava, dove San Pietro e Paolo risuscitano il nipote dell' imperatore (meglio il figliuolo del Re); nella figura del qual fanciullo ignudo ritrasse Francesco Granacci, pittore allora giovanetto; e similmente messer Tommaso Soderini, cavaliere; Piero Guicciardini, padre di messer Francesco che ha scritto le Storie; Piero del Pugliese, e Luigi Pulci, poeta; parimente Antonio Pollajuolo, e sè stesso così giovane come era; il che non fece altrimenti nel resto della sua vita, onde non si è potuto avere il ritratto di lui d'età migliore: e nella storia che segue ritrasse Sandro Botticello, suo maestro, e molti altri amici e grand'uomini; e infra gli altri, il Raggio sensale,[2] persona d' ingegno e spiritosa molto; quello che in una conca condusse di rilievo tutto l'Inferno di Dante, con tutti i cerchi e partimenti delle bolgie e de pozzo, misurate appunto tutte le figure e minuzie, che da quel gran Poeta furono in-

tempo che si conserva nell'Archivio di Badia, nel quale sono registrate le spese fatte da Piero del Pugliese per la sua cappella delle Campora. Pertanto, la notizia degli Annotatori del Vasari che la tavola fosse eseguita nell'anno 1480, è erronea.

Di questa tavola si farà parola più innanzi, a pag. 20 e segg.

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 252, nota.

[2] Nel Vasari, edito dal Sansoni, vol. III, pag. 463, nota 1, si osserva che « forse questi è Raggio di Noferi Raggi, il quale essendo nato circa » il 1470, doveva esser giovane di 17 o 18 anni, quando fu dipinto da » Filippino. »

gegnosissimamente immaginate e descritte; che fu te nuta in questi tempi cosa maravigliosa. »[1]

Nella prima edizione il Vasari ripete le stesse cose, ma più succintamente ; vi si trova però questa aggiunta: « et quando San Paolo visita San Pietro in prigione, »[2] che è uno degli affreschi dei pilastri. Tace nondimeno dell'affresco che trovasi sull'altro pilastro di contro, ove si vede San Pietro liberato dal carcere, che pure dev' essere lavoro di Filippino e dello stesso tempo. Questi due affreschi del Lippi, come già fu detto, mostrano essere la parte di lavoro eseguita innanzi alle altre, essendovi in essi un'arte che ricorda quella del padre suo Fra Filippo, specialmente nel colore vago e sugoso di tinte, e quella del Botticelli, alla cui maniera si avvicinò specialmente nel modo di render le forme. Un'arte più vera e più progredita si osserva invece tanto nell'affresco di Filippino rappresentante i Santi Pietro e Paolo dinanzi al Proconsolo, da un lato, e la Crocefissione dell'apostolo Pietro dall'altro, che trovasi sulla stessa parete, di contro all'affresco di Masaccio rappresentante San Pietro in cattedra, e gli apostoli Pietro e Paolo che risuscitano il figliuolo del Re; quanto anche nelle parti condotte a termine da Filippino in questo stesso affresco di Masaccio. Nei detti lavori di Filippino devesi altresì notare un'arte men severa e grandiosa di quella del ricordato Masaccio.

Benchè sieno alquanto alterate nelle forme, le incisioni dei ritratti di Antonio Pollajolo, del giovane

1 Vedi Vasari, vol. V, pag. 243 e 244. Quanto ai dipinti nella cappella Brancacci al Carmine, veggasi ciò che dicemmo nella *Vita di Masolino*, vol. II, pag. 258 e seguenti, nonchè le note appostevi, e nella *Vita di Masaccio*, vol. cit., pag. 290 e seguenti.

2 Vedi *Commentario alla Vita di Masaccio*, nel Vasari edito dal Le Monnier, vol. III, pag. 169, nonchè l'alzato prospettico della cappella Brancacci al Carmine in Firenze nel nostro vol. II, a pag. 290.

Filippino e di Sandro Botticelli, che il Vasari prepone alle vite di questi maestri, mostrano (come è stato già osservato dagli Annotatori del Vasari) la somiglianza che essi hanno con alcune figure degli affreschi della cappella Brancacci. I ritratti del Pollajolo e di Filippino trovansi nell'affresco ove sono figurati San Pietro e Paolo condotti dinanzi al Proconsolo; quello del Botticelli invece dall'altro lato dello stesso dipinto, in cui è figurata la Crocefissione di San Pietro. Il ritratto che ci dà il Vasari del Pollajolo è cavato dalla figura che vedesi a destra del Proconsolo, con un alto berretto in capo di color rosso ed una veste rossiccia scura, il quale volge la testa a destra verso gli Apostoli. Filippino è ritratto in quella figura di giovane che presentasi per prima, quasi di fronte, alla destra di chi osserva la pittura, con in capo un berretto scuro, ed è in parte nascosta dall' altra figura che sta dinanzi, volta verso gli Apostoli condotti al Proconsolo.[1] Il Botticelli è ritratto di profilo nella seconda delle tre figure, dall' altro lato del dipinto, che veggonsi quasi nel mezzo della parete, rivolte ad osservare la Crocefissione di San Pietro.[2] L'età che mostra il ritratto di Filippino è quella d'un giovane dai 22 ai 25 anni: se ciò fosse esatto, Filippino nato nel 1457 avrebbe dovuto incominciare il suo lavoro tra gli anni 1479 e 1482. L'età che in questo ritratto mostrerebbe il Botticelli, nato nel 1447, sarebbe di circa 35 o 36 anni, per cui bisogna credere che fosse dipinto dopo il suo ritorno da Roma. Nell' affresco di contro, rimasto incompiuto alla morte di Masaccio,

[1] Nella incisione riportata nel Vasari, il ritratto di Filippino è rovesciato.

[2] Anche questo ritratto si vede rovesciato nella incisione che precede la vita del Botticelli, scritta nel Vasari. Cfr. in proposito ciò che dicemmo in principio della vita del Botticelli nel vol. VI, pag. 203, di quest'opera.

si vedono, sull'estrema sinistra dello spettatore, cinque figure in piedi rivolte verso i Santi Pietro e Paolo che risuscitano il figliuolo del Re. Di queste cinque figure, quella di profilo, col berretto e col mantello neri, col braccio destro mezzo sollevato e la mano aperta e capovolta, rassomiglia (come si è già notato nella vita di Masaccio) ad uno dei ritratti indicati per quelli del poeta Pulci, che trovansi nella raccolta di ritratti degli Ufizi, incominciata, come si ebbe già occasione di notare, sotto il duca Cosimo. Sembra che questo ritratto del Pulci agli Ufizi fosse copiato, ma in modo alquanto libero, da quello del Carmine: si può pertanto credere che degli altri quattro che sono dipinti insieme a quello del Pulci, e formanti con questo un gruppo unico, tre siano i ritratti riportati dal Vasari, mentre il quarto (di cui non vedesi che la testa, e non è nell'opera del Vasari) si riconosce essere il ritratto d'un frate. Questa figura è di profilo, con berretto nero in capo; ed essendo nascosta dalle figure che le stanno dinanzi, lascia appena visibile attorno al collo il bianco scapolare della veste. Dai caratteri della figura si conosce che essa fu dipinta da Masaccio.[1] Nel passo del Vasari già riferito, si afferma che in questo affresco veggonsi, tra gli altri, i ritratti del Pulci, del Soderini e del Guicciardini. Ora, il Pulci nacque nel 1431 e morì nel 1486; il Soderini nacque nel 1403 e morì nel 1485; Pietro Guicciardini nacque nel 1454 e morì nel 1494. Se si ammette che i detti ritratti sono quelli riportati dal Vasari, è necessario anche ammettere che essi dovettero essere introdotti nella pittura di Masaccio prima del 1485, anno della morte del

[1] Veggasi ciò che fu da noi detto nel vol. II di quest'opera, *Vita di Masaccio*, a pag. 309; e si osservi l'incisione con San Pietro che risuscita il giovane e San Pietro in cattedra, che è riportata nel volume medesimo a pag. 307, come pure l'alzato prospettico di questa cappella, pag. 290-291, dove sono indicate le parti del lavoro di Filippino.

Soderini. Lo stesso Vasari ricorda altresì in questo affresco di Masaccio, che nella figura del figliuolo del Re è ritratto Francesco Granacci, pittore allora giovanetto. Il Biografo fiorentino diceva il vero riportando la nascita del Granacci all'anno 1477,[1] e riferendo che era ritratto nell'affresco in quel giovane dai 12 ai 15 anni, che rappresenta il figliuolo del Re risuscitato dai Santi Pietro e Paolo. Questo ritratto dovette essere perciò dipinto da Filippino tra gli anni 1490 e 1492; ma tal periodo di tempo non corrisponde veramente con quello della morte del Soderini, avvenuta, come fu notato, nel 1485. E poichè la tecnica esecuzione delle due parti dipinte da Filippino in questo affresco, mostra d'essere la medesima; ammettendo che il ritratto del giovane Granacci rappresenti il figliuolo del Re, come il Vasari afferma, è necessario anche convenire che Filippino abbia fatto prima la parte dell'affresco ove trovansi i ritratti, fra i quali quello del Soderini, ed alcuni anni dopo il gruppo centrale col ritratto del giovane Granacci.

La maniera di Filippino si distingue da quella del rimanente affresco eseguito da Masaccio (come fu notato nella Vita di questo pittore),[2] sia pel disegno alquanto più deciso, sia pel modo più particolareggiato di render le forme, sia pel colore più basso di tinta e meno trasparente, sia per una massa di luce e d'ombre meno spa-

[1] Nella nota 1ª, a pag. 217 del vol. IX del Vasari dicesi invece che, secondo la Portata della Lena, madre di Francesco Granacci, questi contava undici anni nel 1480; dimodochè sarebbe nato, non nel 1477 come dice il Vasari, ma nel 1469. (Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit , vol. II, pag. 468). Nell'edizione vasariana, pubblicata a cura del Sansoni, osservasi che il Vasari disse il vero asserendo che il Granacci morì di 67 anni nel 1543, riportando così la sua nascita all'anno 1477, poichè ciò è confermato dal Libro dei Battezzati di Firenze dal 1473 al 1481, nel quale si legge che Francesco d'Andrea di Marco Granacci nacque ai 23 luglio del 1477.

[2] Vedi (*Vita di Masaccio*) nel vol. II di quest'opera, pag. 309, nota.

ziosa, sia infine pel drappeggiamento che non raggiunge la grandiosità di quello di Masaccio. L'insieme è lavorato con maggiore sostanza di colore: le giunture e le estremità son rese con forme più vere, e mostrano in tutto un progresso nell'arte.

I due affreschi sui pilastri rappresentanti, uno San Paolo che visita San Pietro in carcere, e l'altro, di faccia, San Pietro liberato dal carcere, palesano pel carattere e per la esecuzione tecnica, che essi furono eseguiti prima degli altri e forse tra il 1482 ed il 1483.

In questi affreschi Filippino ci fa ricordare la maniera di suo padre, specialmente nel colore chiaro di tinte. Veggonsi però delle forme che già cominciano ad accostarsi a quelle del Botticelli; il che segnatamente si nota nelle appiccature, nelle dita con falangi ed unghie grandi, nel modo come son rese le forme delle vesti, nel disegno e nelle forme più vere. Tali caratteri li vedremo apparire più chiaramente man mano che il suo lavoro sarà più avanzato.

I dipinti al Carmine palesano la prima educazione artistica ricevuta da Filippino, e costituiscono l'opera più importante, secondo noi, di questo maestro. Da essi rilevasi come Filippino, pieno di vita e di forza giovanile, e sotto l'influenza della grande arte di Masaccio, cercasse emularlo, avvicinandosi, per quanto gli fu possibile, a quel carattere severo e grandioso che Masaccio sapeva imprimere nei suoi dipinti.

Nel primo di questi due affreschi è figurato San Pietro all'inferriata del carcere, alquanto addolorato nella faccia, con la mano destra al petto e l'altra appoggiata ad uno dei ferri, in atto d'osservare San Paolo. Questi gli sta dinanzi col braccio destro allungato e la mano sollevata, accennando coll'indice il cielo come se

Vol. VII, pag. 10.

SAN PAOLO CHE VISITA SAN PIETRO IN CARCERE.

Pittura di Filippino Lippi nella cappella Brancacci al Carmine di Firenze.

volesse confortarlo. Le due figure sono piene di verità ed espressione.[1] La figura di San Paolo è maestosa e piena di vita. Raffaello mostrò d'essersi ricordato di questa figura in uno dei cartoni che fece per gli arazzi della cappella Sistina, e per l'appunto raffigurando lo stesso Apostolo che predica dinanzi agli Ateniesi.[2]

Nel secondo affresco è raffigurato San Pietro liberato dal carcere. Un Angelo, veduto da noi quasi di fronte alla destra del Santo, prende questo per il polso, in atto di condurlo fuori del carcere: esso, mentre cammina sfiorando con la punta del piede destro il suolo, volgesi con aspetto sereno e tranquillo verso San Pietro, che guarda in sembianza di volerlo rassicurare. Indossa una tunica biancastra raccolta a metà da un cordiglio. Il Santo è preso quasi di profilo; mentre si fa innanzi, volge la testa e lo sguardo verso l'Angelo, tenendo il braccio sinistro piegato e la mano aperta in atto timoroso. Davanti al carcere e presso alla porta di questo, a destra di chi osserva, sta la guardia seduta e addormentata. Questa figura è presa di fronte: appoggia la testa sulla mano del braccio sinistro piegato verso la spalla destra, tenendo con le dita la lunga asta della

[1] Il colore della tunica di San Pietro ha sofferto, e mostra la sottoposta preparazione plumbea. Il manto rosso è privo di colore. La figura di San Paolo è coperta d'una tunica verde e d'un manto rosso. Il carcere, alla inferriata del quale trovasi San Pietro, è un fabbricato messo di prospettiva: nella parte superiore si vede una cornice, e più in alto sono due finestre. Sotto alla inferriata v'ha un sedile di marmo lungo quanto la parete. La tinta delle finte pareti è rossiccia; più scura quella a sinistra del Santo, e ancora di più l'altra del sedile marmoreo e del terreno. Il colore di questo fondo, di tinte trasparenti, armonizza bene col resto della pittura di Masaccio che trovasi nella parete vicina. Tanto la figura di San Pietro quanto quella di San Paolo, hanno l'aureole dorate, ma in parte guastate. Le figure staccano per tono sul fondo della parete.

[2] Vedi per questo cartone rappresentante San Paolo che predica agli Ateniesi, la nostra *Vita di Raffaello*, vol. II, pag. 353.

lancia, che posa ritta sul terreno: appoggia la mano aperta dell' altro braccio abbassato lungo l'asta e in vicinanza del ginocchio. Ha in capo un berretto rosso con piuma, indossa una corta veste di color cenere scuro, ed ha calzari scuri. Un lungo pugnale è attaccato alla cintola, in modo che l'impugnatura trovasi alla destra, mentre la punta passa sotto uno spadone che è attaccato al fianco sinistro ed ha la punta appoggiata alla gamba destra.[1]

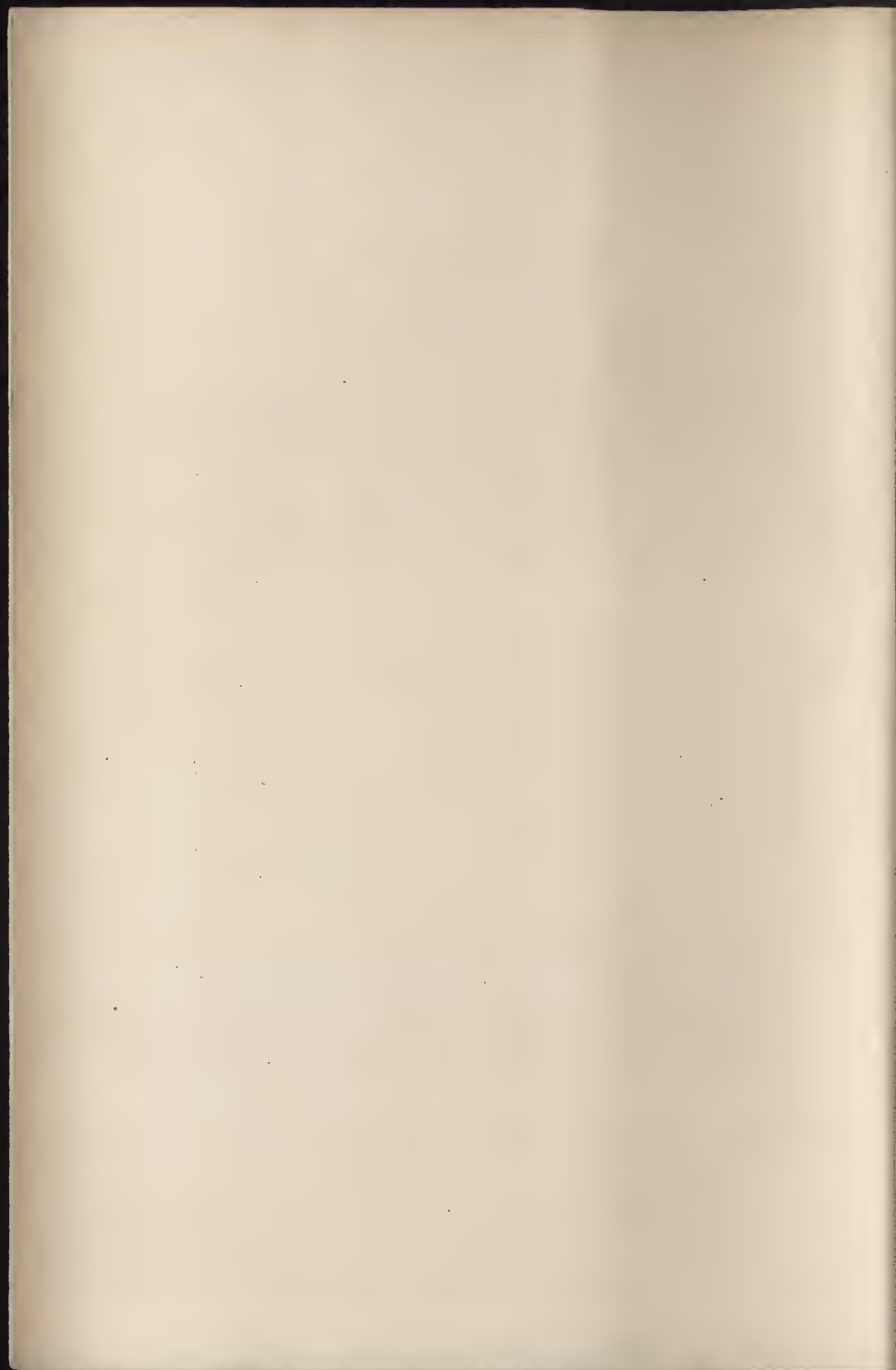
L'affresco di Filippino rappresentante i due soggetti dei Santi Pietro e Paolo dinanzi al Proconsolo, da un lato, e della Crocefissione di San Pietro dall'altro, mostra, secondo il nostro modo di vedere, una certa inferiorità in confronto del dipinto di Masaccio che gli sta di faccia. Tale inferiorità apparisce nella disposizione delle figure e nel collegamento delle varie parti della composizione. Nel dipinto di Masaccio tutto è disposto in modo che le linee si seguono con buon accordo, armonizzando tra loro, di maniera che l'occhio dell'osservatore scorre da un estremo all' altro dell'affresco, ed è condotto con piacere ad osservare tutto lo svolgimento della scena. Questa caratteristica riscontrasi anche nelle opere di Giotto, il grande riformatore dell' arte di cui Masaccio fu seguace.

Nel dipinto di Filippino, le due rappresentazioni non si collegano così bene tra loro. Questo medesimo difetto riscontrasi, come abbiamo già notato, nelle opere del Botticelli ed anche in quelle di Fra Filippo.

Nella composizione di Masaccio la scena, che s'apre da un lato a destra dello spettatore, con la figura di San Pietro in cattedra e con le altre che lo circondano,

[1] Manca in parte il colore alle ali dell'Angelo. Tanto l'aureola dorata dell'Angelo quanto quella di San Pietro sono anch'esse qua e là mancanti.

I SANTI PIETRO E PAOLO DINANZI AL PROCONSOLO,
E LA CROCIFISSIONE DI SAN PIETRO.

Pittura di Filippino Lippi nella cappella Brancacci in Firenze.

viene mirabilmente a collegarsi con quella delle figure che trovansi nel mezzo attorno ai due Apostoli i quali risuscitano il figliuolo del Re, e con quella del Re che sta più a sinistra, per terminare da questo lato con un gruppo di cinque figure. È appunto la mirabile disposizione di questa scena che c'induce a credere che la composizione sia tutta opera di Masaccio, e che Filippino si limitasse a seguire le linee tracciate sulla parete da Masaccio, sia per quelle figure che stanno nel mezzo dell'affresco, sia per quattro delle cinque figure che vedonsi all'estrema sinistra di chi osserva l'affresco.[1]

Nella storia di faccia dipinta da Filippino e rappresentante i due soggetti già ricordati, la scena a destra degli Apostoli dinanzi al Proconsolo, col gruppo di figure che sta loro attorno, non si collega così bene con l'altra a sinistra del Martirio di San Pietro: tutte le figure del gruppo a destra sono più grandi di quelle del gruppo a sinistra e non armonizzano egualmente tra loro. Nel gruppo a destra dello spettatore, vedesi di profilo il Proconsolo seduto sotto un ricco baldacchino, col capo coronato d'alloro, e vestito d'una tunica e d'un manto. Col braccio destro allungato e coll'indice teso, esso accenna animato a San Pietro, mentre appoggia l'altro al bracciuolo del seggio, tenendo in mano il bastone del comando, e posa i piedi sopra la base del seggio.[2] Di fronte al Proconsolo si presenta in profilo Simon Mago, vestito col costume fiorentino del secolo XV. Coll'indice della mano destra abbassata accenna all'idolo che vedesi dinanzi a loro rovesciato in terra ai piedi del

1 Vedasi in proposito quanto si legge nella *Vita di Masaccio*, vol. II di questa opera, pag. 309, nonchè la nota.

2 Il Padre Sante Mattei, carmelitano, a pag. 49 della sua *Guida del Carmine*, op. cit., crede che in questa figura sia rappresentato Nerone, essendo simili i lineamenti a quelli che veggonsi nelle monete di quest'Imperatore.

trono,[1] e con la mano dell'altro braccio allungato afferra per la tunica, al petto, San Pietro. Questi, condotto dinanzi al Proconsolo, volge animato la testa verso il suo accusatore, tenendo la mano del braccio sinistro aperta ed abbassata, e semiaperta la mano dell' altro braccio piegato. Tra l' accusatore e San Pietro trovasi San Paolo: minaccioso nell'aspetto, egli posa la mano destra sul braccio di Simon Mago che tiene San Pietro per la tunica.[2] Alla sinistra di San Pietro sono tre altre figure. Per prima si presenta di tre quarti quella d'un uomo d'aspetto grave, alquanto corpulento, che ha le braccia abbassate e le mani conserte sul ventre, ed il capo coperto da un berretto largo e rotondo. Esso è rivolto al Proconsolo. Tra questa figura e San Pietro, vedesi di faccia ma volta alcun poco verso il Proconsolo, la testa d'un giovane. Dall' altro lato, l'ultima figura di questo gruppo mostra anch' essa assai poco della sua persona, nascosta come essa è dalla figura di mezzo del gruppo e da un'altra che si presenta di profilo, alla quale ora accenneremo. Questa terza figura del gruppo è indicata come il ritratto del Pollajolo. Si presenta con la persona di fronte, sebbene volga animata la testa a guardare l'accusatore. Ha il capo coperto da un alto berretto. La figura di profilo alla quale abbiamo or ora accennato e che nasconde in parte questa nella quale è ritratto il Pollajolo, sta seduta presso il trono, ed ha le braccia piegate ed il volto barbuto alquanto inclinato in atto pensieroso. Dall'altro lato del trono, più presso a noi, sta un'altra figura seduta che vedesi parimenti di profilo, con le braccia appoggiate alle gambe e con le

[1] Questo piccolo idolo sembra copiato da qualche bronzo antico dell'arte classica.

[2] Gli Apostoli sono vestiti col consueto costume della tunica e del manto. Hanno l'aureola attorno alla testa.

mani l'una sull'altra, in atto di guardare Simon Mago. Dinanzi a questa, sul davanti a destra dello spettatore, trovasi un uomo, che si presenta quasi di schiena, in atto d'osservare esso pure il gruppo di Simon Mago con gli Apostoli. Dietro alla detta figura vedesi di tre quarti la testa d'un giovane, rivolta verso lo spettatore. Questa figura è indicata come il ritratto di Filippino.[1]

Dall'altra parte del dipinto, a sinistra dello spettatore, si mostra nel mezzo San Pietro confitto sulla croce capovolta. Tre uomini, coperti solo in parte da povere vesti, si apprestano a sollevare San Pietro per mezzo d'una corda, lungo la grossa trave sulla quale dev'essere collocato. Uno di essi, che presentasi quasi di schiena, tira con forza, per mezzo d'una carrucola, la corda a cui è attaccata la croce. Il secondo, da un lato della croce, alla destra dello spettatore, è alquanto incurvato ed appoggiato con la spalla destra alla stessa croce, col braccio sinistro abbassato e con la testa alzata e volta di profilo. Guarda in alto, mentre sforzasi, come il compagno, a rizzare la croce. Il terzo, dall'altro lato della croce, vedesi di fronte con la persona in parte piegata, esso pure appoggiato con la spalla sinistra alla croce, in atto di prendere con la mano del braccio destro allungato uno dei bracci della croce stessa, sforzandosi anch'esso di rizzarla: con la testa e con lo sguardo è volto verso lo spettatore. Intorno a questo gruppo stanno sei figure in atteggiamenti diversi, le quali osservano la scena. La prima di esse rappresenta un guerriero a capo scoperto, con folti capelli, vestito dell'armatura e d'un mantello: tiene la mano destra abbassata su di un bastone che poggia a terra e l'altro braccio piegato con la mano aperta. È in atto di guardare il Santo

[1] Il gruppo si compone d'undici figure senza contare l'idolo che giace al suolo dinanzi al Proconsolo.

al quale sembra rivolga la parola. La seconda figura ha il braccio sinistro al fianco, il capo coperto da un berretto e la persona da un lungo mantello. La terza tiene nella mano del braccio destro piegato un lungo bastone che tocca la terra, ed ha il capo scoperto: anch'essa volgesi ad osservare il Santo.

Dietro a questo gruppo ve ne ha un altro parimenti di tre figure. La prima con le braccia abbassate e le mani l'una sull'altra, sta guardando pensierosa in viso quella prossima col capo coperto da una berretta, la quale guarda pure il Santo. Fra queste due, e dietro a loro, vedesi parte della testa di una terza.

Dall'altro lato della croce, a destra dello spettatore, trovansi tre altre figure rivolte verso San Pietro. La prima di queste, veduta di schiena, ha un berretto verde in capo ed è vestita di un largo mantello rossastro scuro e di calzari rossicci: col capo alquanto abbassato osserva l'Apostolo.[1] La seconda figura presentasi di profilo, con berretto di color violaceo-scuro in capo, un mantello rosso e calzoni verdi: è indicata come ritratto di Sandro Botticelli.[2]

In questa parte dell'affresco rappresentante la Crocefissione di San Pietro, le figure sono meglio disposte che non in quella, dall'altro lato, con i Santi Pietro e Paolo dinanzi al Proconsolo. Il fondo in cui svolgesi questa Crocefissione è una corte formata, alla estrema sinistra dello spettatore, da una torre, e, di fronte, da un muro merlato con un portone arcuato nel mezzo: il muro s'unisce alla fabbrica che serve di sfondo all'altra

[1] Il movimento di questa figura è, con lievissime varianti, ripetuto in uno degli affreschi d'Andrea del Sarto nel chiostro della Santissima Annunziata.

[2] Questa parte del dipinto rappresentante la Crocefissione di San Pietro ha tredici figure.

parte dell'affresco rappresentante gli Apostoli dinanzi al Proconsolo. Attraverso al portone arcuato si vede la campagna, e in questa, ma assai lungi, stanno gli Apostoli Pietro e Paolo in mezzo alle guardie, delle quali alcune a piedi, altre a cavallo. Più lontani sono un fiume, delle colline e delle fabbriche. Dietro al muro merlato, a sinistra, si scorgono la parte superiore d'una chiesa di forma tricuspidale, e la cima d'un edifizio in forma simile a quella del Battistero di San Giovanni in Firenze.

Il dipinto ha sofferto. La parte più danneggiata è quella rappresentante la Crocefissione di San Pietro, dove le tinte sono scolorite. Il dipinto è in parte mancante del colore.[1]

La Madonna col Bambino e Santi. Tavola per la sala degli Otto di pratica in Firenze.

Il 2 febbraio del 1485, Filippino terminò per la Sala degli Otto di Pratica nel palazzo della Signoria in Firenze, la tavola da altare rappresentante la Madonna col Bambino e Santi, che trovasi presentemente nella Galleria degli Uffizi.[2]

Il fondo rappresenta un interno di fabbricato. Nel mezzo sta la Vergine seduta in un trono formato a foggia di nicchia, posto sopra un finto basamento marmoreo. Essa ha aperta la mano del braccio sinistro in parte piegato, e la testa alcun poco rivolta verso il Bambino Gesù che tiene seduto sul ginocchio, mentre coll'altro

[1] A proposito di questi dipinti della cappella Brancacci al Carmine, fu detto che ne fosse autore Fra Filippo, ma ciò sembra erroneo, poichè sono diversi i caratteri della pittura. Devesi nondimeno ripetere quanto abbiam già notato, che cioè il giovane Filippino, nei due affreschi dei pilastri, ha seguito la maniera del padre. Veggansi per questo il *Commentario alla Vita di Masaccio* e quello di *Filippino Lippi*, nel Vasari, vol. III, pag. 165 e seguenti, vol. V, pag. 255 e seguenti; i *Commentari* stessi nell'edizione Sansoni, tomo II, pag. 305 e seguenti, e tomo III, pag. 479 e seguenti; nonchè la nostra *Vita di Masolino*, vol. II, pag. 258 e seguenti, e quella di *Masaccio*, ivi, pag. 290 e seguenti.

[2] « Fece nel palazzo della Signoria la tavola della sala dove stavano gli Otto di pratica. » Vasari, vol. V, pag. 251.

braccio lo regge, appoggiando la mano al fianco destro di esso. Il Bambino ha tra le mani un libro semiaperto che tiene sulla gamba destra piegata sotto l'altra distesa. Con dolce atto volge il capo e gli occhi alquanto alla sua destra, fissando lo sguardo benevolmente verso i Santi che trovansi da quel lato. Il vescovo San Vittore, coperto d'abiti pontificali e con la mitra in capo, gli sta di faccia in atto reverente con le mani sul petto. Dinanzi al Vescovo è San Giovanni Battista, alquanto rivolto verso lo spettatore. Questi è in parte coperto dal manto che raccoglie con la mano del braccio sinistro abbassato, mentre sostiene ritta l'asta della croce che posa sul pavimento marmoreo e sulla spalla. Colla mano dell'altro braccio piegato accenna al Salvatore. Dall'altro lato del trono, di contro a San Vittore, si presenta per primo di profilo San Bernardo vestito dei suoi abiti monacali, in atto di contemplare la Vergine. Con la mano sinistra abbassata tiene un libro aperto, [1] e raccoglie parte della sopravveste, mentre ha l'altra mano sollevata e aperta. Dinanzi a San Bernardo trovasi San Zanobi vescovo vestito in pontificale. Questi pure è rivolto verso la Vergine: nella mano sinistra tiene il pastorale ed appoggia l'altra al petto. In alto, uno per parte, veggonsi due graziosi Angeli sospesi in aria con le ali spiegate, i quali sono coperti da vesti che, raccolte a metà della vita, terminano in pieghe svolazzanti. Essi sostengono un festone di rose con una corona che sta sospesa sul capo della

[1] Poichè San Bernardo ebbe particolare devozione alla Vergine, il libro che tiene conterrà qualcuna delle sue omelie. Veggasi in proposito ciò che fu detto trattando del dipinto rappresentante la Visione di San Bernardo, che Fra Filippo eseguì nel 1447 per essere collocato sopra una porta nel palazzo della Signoria in Firenze, e che ora trovasi nella Galleria Nazionale di Londra. Cfr. vol. V di quest'opera, pag. 158, *Vita di Fra Filippo Lippi.*

Vergine. Più in alto, nel mezzo, v'è l'arme del popolo fiorentino. La tavola termina inferiormente con la scritta: ANNO . SALVTIS . MCCCCLXXXV . DIE . XX FEBRVARI.[1]

Benchè questo dipinto abbia sofferto e sia stato più volte restaurato, si può nondimeno riconoscere che esso fu una delle più belle opere di Filippino. Le figure sono alte e svelte di forme, di tipi piacenti, e pare che il nostro pittore seguisse in ciò l'esempio del padre suo Fra Filippo. Nei tipi e nelle forme dei due Vescovi e degli Angeli riconosconsi nondimeno anche caratteri che rammentano l'arte del Botticelli. Sebbene Filippino si mostri in questo dipinto meno appassionato di Sandro, tuttavia le figure da esso rappresentate hanno forme più graziose di quelle che usò rappresentare il Botticelli medesimo. Il colore, a somiglianza di quanto assai frequentemente soleva fare questo pittore, è di tinta giallognolochiara nella parte illuminata delle carni; le mezze tinte sono fredde e azzurrognole, con ombre tendenti all'olivastro; i toni dei colori delle vesti vigorosi, ma bassi di tinta. Parimenti la tecnica esecuzione rassomiglia a quella del ricordato pittore. Ogni parte è ben definita, anco nei particolari. Le figure, oltre ad essere alte e svelte, come fu da noi osservato, sono di buone proporzioni, nè mancano di dolce espressione; il panneggiamento veste con eleganza le figure, e il partito delle pieghe è ben disposto. La ricca architettura è di buono stile, lavorata con fine ornamentazione, e con forme che ricordano l'arte classica. Buona è la prospettiva del fondo a finti marmi colorati e con intagli. Ciò che più ricrea l'occhio dello spettatore è il tipo, la forma e il movimento grazioso del Bambino, ed il movimento e l'espressione della Vergine.[2]

[1] Le figure di questo dipinto sono un poco più grandi del naturale.

[2] La pittura fu sottoposta più volte a restauri, perdendo così in parte quella freschezza, quell'intonazione generale e quell'armonia di

In questi giorni siam venuti a conoscere che questa pittura era stata allogata a Leonardo da Vinci con provvisione del 1° gennaio 1478, mentre otto giorni innanzi la medesima allogazione l' aveva ottenuta Pietro Pollajolo, [1] ma ignoriamo perchè gli venisse tolta. Leonardo ricevette un pagamento di 25 fiorini avendo eseguito solamente il cartone, a cui Filippino si attenne nell'eseguire il dipinto, che fu condotto a termine, come fu accennato, il 20 febbraio del 1485. [2]

Non è facile intendere a prima vista se Filippino si servì effettivamente, nel dipingere questa tavola, del cartone di Leonardo. Se però si esamina con cura il Putto, subito si fa manifesta in questa figura un'arte nuova, piena di grazia, movimento e forme che ricordano i putti di Leonardo. Nè questo è il solo esempio che si riscontra nelle opere di Filippino d' un' arte che rammenta quella di Leonardo. [3]

Il 21 aprile 1487 furono allogate a Filippino le pitture della Cappella Strozzi in Santa Maria Novella. Esse

colore che doveva avere per lo innanzi. Le teste dei due Vescovi, e specialmente quella di San Bernardo, hanno sofferto. Il Battista è stato in più parti ritoccato. Da tali ritocchi non furono risparmiati nè la Vergine, nè il Putto, nè gli Angeli e nemmeno il fondo. Le figure sono di poco maggiori al naturale. La tavola che termina centinata, trovasi, come abbiamo detto, nella Galleria degli Ufizi, Scuola Toscana, seconda sala, num. 1268.

[1] Vedi vol. VI di quest'opera, *Vita del Pollajolo*, pag. 120.

[2] Cfr. G. Milanesi, *Archivio Storico Italiano*, serie terza, 16, pag. 219, nonchè i *Documenti inediti* intorno a Leonardo da Vinci, che trovansi nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pagg. 27-28.

[3] Intorno a questa tavola, sappiamo che per essa Filippino ricevette, il 27 settembre 1485, una parte del prezzo; un altro acconto lo ebbe il 27 aprile dell'anno seguente, nel qual tempo gli furono anche pagate le spese per la tenda azzurra, per la frangia di seta bianca e rossa e per alcuni lavori di legname che servirono all'esecuzione del dipinto. Finalmente, il 7 giugno del medesimo anno 1486, Filippino ebbe il saldo del lavoro, il cui prezzo fu valutato L. 1200, mentre Clemente di Domenico del Tasso ebbe L. 500 per l'ornamentazione ed intaglio fatti alla tavola. Vedi Gaye, op. cit., tomo I, pagg. 551-552.

LA VISIONE DI SAN BERNARDO.

Pittura di Filippino Lippi nella chiesa della Badia di Firenze.

però, come vedremo, non furono condotte a termine che nell'anno 1502.

Tavola per la chiesa delle Campora in Firenze.

In questo tempo, e cioè negli anni 1487-1488 gli fu allogata la tavola di cui abbiam già fatto cenno incidentalmente a pagina 4 di questa Vita, che il Vasari ricorda « nella cappella di Francesco del Pugliese alle Campora, luogo de' monaci di Badia fuor di Firenze, » ove dipinse « un San Bernardo, al quale apparisce la Nostra Donna con alcuni Angeli, mentre egli in un bosco scrive: la qual pittura in alcune cose è tenuta mirabile, come in sassi, libri, erbe e simili cose, che dentro vi fece. Oltrechè vi ritrasse esso Francesco di naturale tanto bene, che non pare che gli manchi se non la parola. Questa tavola fu levata di quel luogo per l'assedio, e posta, per conservarla, nella sagrestia della Badia di Fiorenza. » [1]

San Bernardo sta quasi di profilo, in mezzo ad una campagna montuosa e rocciosa, sopra a grandi massi di pietre collocati in modo da servirgli di seggio

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 244. Nella 2ª nota a detta pagina si avverte, « che oltre al ritratto di Francesco (del Pugliese), il pittore » vi fece quello della moglie di lui nella testa della Vergine, e nei volti » degli Angeli quelli de' figliuoli. » Non sappiamo quanto vi sia di vero in ciò. È certo però che, se si osserva il dipinto, vi si riconosce, pel carattere e la forma della figura, il ritratto dell' ordinatore (che non fu Francesco del Pugliese, come gli Annotatori del Vasari riferiscono sulla fede del Cinelli e del Puccinelli, ma Piero di Francesco del Pugliese) in quella mezza figura di profilo che sta a mani giunte in atto di pregare. Non sapremmo invece riconoscere nel dipinto, sia nelle forme e nei lineamenti della Vergine, sia in quelli degli Angeli, i ritratti della moglie e dei figliuoli di esso ordinatore. Nella Vergine si ritrovano quelle solite forme svelte ed eleganti, e quei lineamenti dolci che si notano nelle Vergini e nelle figure di Santi e Sante che Filippino espresse nelle sue opere, le quali forme ed i quali lineamenti derivarono dallo studio delle opere del padre suo Fra Filippo. Così, negli Angeli, si ravvisano le medesime forme degli altri dipinti di Filippino, e che pur derivarono dallo studio da esso fatto sulle opere del Botticelli suo maestro.

e di spalliera. Egli è seduto dinanzi ad una tavola,[1] sulla quale tiene il libro aperto. Il Santo posa i polsi delle braccia su di essa, tenendo la penna tra le dita della mano destra sollevata; ha l'altra mano aperta e alzata. La figura è alcun poco curvata, e con lo sguardo estatico, in atto umile e reverente fissa la Vergine. Questa gli apparisce dinanzi, maestosa nell'aspetto, circondata da Angeli che hanno belli e svariati atteggiamenti, e lo guarda con affetto mentre in atto grazioso svolge con la mano destra la pagina del libro nel quale il Santo stava scrivendo, ed appoggia l'altra al seno. I due primi Angeli che trovansi ai lati della Vergine, si fanno innanzi verso il Santo, l'uno a mani giunte, l'altro con una mano sull'altra, guardandolo attentamente. Il primo dei due altri Angeli che stanno dietro alla Vergine, e di cui non vedesi che in parte la figura, tiene le mani conserte sul petto ed ha la testa alquanto inclinata verso sinistra; l'altro, con le mani giunte, piega la testa verso la destra. Il primo si presenta per tre quarti, il secondo quasi di fronte: l'uno e l'altro, con fare gentile, volgonsi ad osservare curiosamente il Santo. La Vergine con questi Angeli forma un gruppo assai grazioso, pieno di vita e naturalezza.

Presso a San Bernardo, sopra ad uno dei grandi massi di pietra, veggonsi alcuni libri. Nel mezzo del quadro, su una roccia presso al Santo, è collocato un altro libro aperto, nel quale leggonsi le parole: « Missus est Angelus Gabriel, » ecc., e più sotto in

[1] Questa tavola è formata da una lastra di marmo posta su di un grosso tronco d'albero biforcato che si alza dal terreno in mezzo all'erba, e coperto da edera alquanto secca che gli si attortiglia attorno, e su di un altro tronco d'albero confitto tra i grandi massi nel mezzo del quadro.

un cartello spiegato v'è scritto: « Substine et abstine. »[1] Vicino a San Bernardo è collocato un piccolo fiaschetto di vetro rivestito di paglia. Da un lato, dietro agli scogli ove siede il Santo, veggonsi due demoni; l'uno in forma di mostro velloso ha le corna sulla fronte, le orecchie smisurate, gli occhi infocati, ed è assicurato pel collo da una catena confitta con un anello ad uno dei massi della roccia: esso, tutto pieno d'ira e minaccioso, tiene quella catena tra le mani mordendola, mentre guarda l'apparizione della Vergine. Appresso a questo, sta l'altro spirito maligno raffigurato in un grande uccello rassomigliante ad un gufo, sebbene di maggiori proporzioni, con penne scure, con artigli, becco d'aquila e grandi occhi infuocati: due penne ritte a guisa di corna gli stanno sul capo. Sta rivolto verso il Santo e la Vergine. Sul davanti del quadro, da questo lato, vedesi di profilo la parte superiore della figura dell'ordinatore Pier Francesco del Pugliese, [2] che a capo scoperto e con le mani giunte in atto di pregare, sta rivolto verso la Vergine. Nel fondo, sul monte, scorgonsi presso al Convento due vecchi frati: uno di questi ha una gruccia in una mano e prende con l'altra quella del compagno

[1] Come abbiamo già notato discorrendo di questo stesso soggetto dipinto dal padre del nostro Filippino nel 1447, che trovasi presentemente nella Galleria Nazionale di Londra, San Bernardo era molto devoto della Vergine, e in onore della Madre del Redentore compose uno dei suoi più celebri scritti, il « Missus est Angelus Gabriel », ecc.; e nel sermone o testo del sogno di Salomone, descrisse la sua divina perfezione. Per questa ragione, nel dipinto di cui discorriamo vedesi la Vergine che con particolare affetto guarda il suo devoto. Si racconta che la salute del Santo era così debole, che quando stava scrivendo le sue Omelie, poteva a mala pena reggere la penna in mano: la Vergine graziosamente gli apparve e lo confortò all'opera, restituendolo con la sua sola presenza in salute. Vedi Mrs. Jameson, *Legends of the monastic Orders*, pag. 152, ed il vol. V di quest'opera, pag. 158.

[2] Non « Francesco del Pugliese », come dice il Vasari, ma bensì, come abbiamo già ricordato, Pier Francesco del Pugliese.

che gli sta di faccia, mostrando di conversare con lui. Poco più in là, altri due frati volti alla loro destra, veggonsi di profilo; l'uno ha le braccia e le mani sollevate, l'altro sta a mani giunte in atto di preghiera. Volgono gli occhi al cielo, da cui scendono raggi di luce verso San Bernardo. Più in alto da questa stessa parte, trovansi, per ultimi, due che conducono un vecchio. Dall'altro lato del quadro, dietro la Vergine e gli Angeli, stendesi la campagna con un fiume ed un monte su cui ergesi un castello. Il tutto spicca sull'azzurro del cielo in parte rischiarato dalla luce.

In questo dipinto ci sembra che Filippino siasi ispirato, specialmente per la figura del Santo, nel quadro rappresentante lo stesso soggetto ed a cui abbiamo pocanzi accennato, eseguito dal padre suo. In questo dipinto di Fra Filippo, la Vergine circondata dagli Angeli appare al Santo che sta scrivendo, appunto come vedesi in quello di Filippino. Ma quest'ultimo arricchì la sua composizione di un maggior numero di figure, introducendovi anche il ritratto dell'ordinatore del quadro. Il fondo è diverso. Le figure ritratte da Filippino sono alte e svelte; il Santo è ispirato, e la Vergine ha forme gentili e dolce espressione. Piacenti sono pure gli Angeli con movimento ed espressione di curiosità infantile.

Questi due dipinti, eseguiti l'uno da Fra Filippo Lippi e l'altro dal figlio Filippino, hanno tali e tanti pregi, da sembrare che Fra Bartolommeo di San Marco vi si ispirasse quando eseguì la tavola rappresentante questo stesso soggetto, che ora vedesi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze. [1]

Il ritratto dell'ordinatore, nel dipinto del nostro

[1] Confronta l'edizione inglese di quest'opera *The history of painting in Italy*, vol. III, pag. 434, *Vita di Fra Bartolommeo di San Marco.*

Filippino, è pieno di vita e di naturalezza, e deve essere stato somigliantissimo all' originale: quelle mani larghe, piatte, con le dita corte, con le appiccature grosse e nodose e le unghie grandi, sono in armonia col rimanente delle forme e col carattere della figura.

Anche questa tavola mostra il colore e la tecnica esecuzione che abbiam notato nel quadro pocanzi descritto, in cui è raffigurata la Madonna col Bambino e Santi, ora nella Galleria degli Ufizi in Firenze. Notasi però questa sola differenza, che la pittura di cui ora trattasi non ha sofferto quanto l' altra, e ci permette perciò di meglio apprezzare l' opera del pittore. In questa tavola della Badia, i colori delle vesti sono di tinta gaia e forte e talvolta cangiante, caratteristica che vedremo meglio manifestarsi e giungere anzi fino al soverchio negli altri dipinti di Filippino. Nel quadro della Galleria degli Ufizi, vi è maggiore serietà nelle tinte, e maggior diligenza nella esecuzione del lavoro. In questo è notevole invece più progresso artistico e più sicurezza nel fare. [1]

Tavole pel re Mattia di Ungheria,

Racconta il Vasari che « essendo Filippo ricerco d' andare in Ungheria al re Mattia, non volle andarvi;

[1] Dal capo della Vergine scende un velo sulle spalle: la veste è di color rosso lacca, vigoroso. Il manto, come di solito, è azzurro con fodera gialla. Gli Angeli sono coperti da una tunica allacciata, come di consueto, a metà della vita, e con foggia simile a quella degli Angeli del Botticelli: il colore delle loro vesti è rosso cupo o azzurro lumeggiato col giallo. Il Santo indossa la tunica monacale di color biancastro giallo chiaro. L' ordinatore ha una veste, come era in uso ai suoi tempi, di colore scuro violaceo, foderato di pelle, e una sciarpa o scialle di color rosso forte gli copre le spalle cadentegli sul davanti. Il paesaggio è di tinta in parte scuro-freddastra, ed in parte giallastro-scura. Dei fiori silvestri veggonsi nel fondo dal lato del detto ordinatore.

Nella tavola si scorgono dei parziali ritocchi: in qualche parte del fondo, a destra dello spettatore, il colorito è alquanto cresciuto di tono. Nell' insieme può dirsi però che il dipinto è ancora in buono stato di conservazione.

ma in quel cambio lavorò in Firenze per quel re due tavole molto belle, che gli furono mandate; in una delle quali ritrasse quel re, secondo che gli mostrarono le medaglie. »[1] Le dette tavole erano già terminate il 21 settembre del 1488, come si rileva dal mandato di procura fatto da Filippino nel detto giorno a Francesco di Filippo del Pugliese per riscuotere il prezzo e consegnarle al mandatario del detto re.[2]

Tavola per Tanai de' Nerli in S. Spirito a Firenze.

Prima che Filippino si recasse a Roma, come tra poco diremo, è probabile che egli eseguisse anche quella bella tavola che il Vasari ricorda aver egli fatto per Tanai de' Nerli in Santo Spirito a Firenze.[3] Siamo indotti a pensar così dal fatto che questa tavola, sì pei caratteri che per la tecnica esecuzione che essa presenta, ha una certa rassomiglianza coll' affresco, di cui più innanzi parleremo, che trovasi nella lunetta della cappella del cardinale Caraffa nella chiesa della Minerva a Roma. Questi due lavori s' assomigliano tra loro più che con qualunque altro di Filippino.

Nel mezzo, seduta su di un ricco seggio, sta la Vergine rivolta benevolmente con la testa e lo sguardo verso Santa Caterina vergine e martire. Questa è alla sua sinistra, ritta in piedi: con bel garbo piega soavemente la testa volgendo lo sguardo supplichevole alla Vergine, e con le braccia abbassate e le mani aperte sembra le raccomandi la moglie del Tanai. La quale vedesi di profilo, inginocchiata e a mani giunte tenendo tra queste la corona, in atto di pregare. Presso ai piedi di Santa

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 247.

[2] Vedi il Vasari edito dal Sansoni, tomo III, nota 1ª a pag. 467.

[3] Vedi Vasari, vol. V, pag. 244: « In San Spirito della medesima città (*Firenze*) lavorò in una tavola la Nostra Donna, San Martino, San Niccolò e Santa Caterina, per Tanai de' Nerli. » Lo stesso Biografo mentre ricorda in questo quadro San Niccolò che non vi è, omette poi di ricordare San Giovanni e i ritratti che pur vi sono.

Caterina, v'è in terra la ruota simbolo del suo martirio. Il Putto, sorretto dalla Vergine, volgesi pronto e animato verso la sua destra, e con la mano del braccio allungato prende la sommità della croce tenuta tra le mani dal piccolo San Giovanni, il quale col ginocchio destro piegato sul pavimento, volge amorosamente la testa e lo sguardo verso il Redentore.

Questo soggetto grazioso ci fa sovvenire qualcuno dei molti schizzi o studi di putti fatti da Leonardo da Vinci; e siamo indotti anche a credere che questa figura di San Giovanni bambino, così piena di grazia e naturalezza, con quelle belle forme carnose, con quel tipo piacente e quella sua dolce espressione, non sia sfuggita agli occhi dell' Urbinate. Si nota infatti una certa somiglianza tra questa figura di Filippino e quelle che Raffaello eseguì in alcuni suoi disegni di Madonne col Putto e San Giovanni bambino in ginocchio, presentante la croce al Redentore. Un esempio di ciò si ha negli studi fatti dal Sanzio per la Madonna detta di Casa d'Alba, che trovasi nella Galleria dell' Eremitaggio a Pietroburgo.[1]

Da questo lato, di faccia a Santa Caterina, trovasi San Martino vescovo, il cui nome è scritto nella stola[2] che esso porta a tracolla, incrociata sotto il manto. La figura del Santo è piena di naturalezza, e non manca di dolcezza nell' espressione. Esso tiene alquanto piegata la testa verso la Vergine; ha il braccio sinistro non bene disteso e la mano aperta, e l' altro braccio abbassato in sembianza di raccomandare alla Vergine ed a Gesù Tanai de' Nerli, ordinatore, come si disse, del quadro. Questi vedesi di profilo rivolto verso il Salvatore;

[1] Veggasi nel vol. I della nostra *Vita di Raffaello*, la tavola III che comprende Madonne, dove questa è indicata sotto il n. 26, nonchè il testo del vol. II della stessa opera, pagg. 137 e 140.

[2] « Episcopus Martinus. »

ha il braccio sinistro alquanto sollevato con la mano aperta, mentre con l' altra abbassata raccoglie le pieghe del manto. Dietro a San Martino, da un lato e sopra un armadio, è collocata la mitra vescovile.

Il fondo è formato da una loggia di bello stile architettonico del Rinascimento, con archi sostenuti da pilastri e adorna di ricca ornamentazione. Bella ed elegante è pure la forma del seggio della Vergine, che ricorda quelli di Donatello e degli altri scultori del tempo, studiosi dell' arte classica. La medesima forma di seggi osservasi anche in alcuni dipinti del padre di Filippino. Sopra a ciascuno dei capitelli dei pilastri che sostengono gli archi, sta un Angeletto. Sotto a quello che trovasi nel mezzo, v' è la colomba simbolo dello Spirito Santo, mentre ciascuno di essi posti sugli altri due capitelli, tiene uno stemma gentilizio, che deve essere quello della famiglia Tanai.[1] Di là dal loggiato, messo in buona prospettiva, vedesi il borgo di San Frediano con la porta della città che ha questo nome. Nella via che conduce ad essa, sono alcune piccole figure di muli, di cani, d' uomo che abbraccia un fanciullo condotto da una donna: altra figura virile sta in vicinanza ad un cavallo legato per la briglia ad un ferro murato in una casa, ad una finestra della quale alcune altre piccole figure si vedono affacciate.[2]

In questo dipinto che è uno dei migliori del nostro

[1] Lo stemma è formato da tre fascie bianche e tre rosse che si alternano, e da un'altra di color giallo che le attraversa e le tiene unite.

[2] Nella nota terza, alla pag. 244 e 245 del vol. V del Vasari, dicesi che nel fondo del quadro, oltre alla veduta del borgo San Frediano con la porta di questo nome, v'è anche il Tanai, che, sceso da cavallo, e consegnatolo al servo, bacia una sua figliuoletta venuta ad incontrarlo sulla soglia della casa in compagnia di una fante.

pittore, le figure sono ben disposte e raggruppate tra loro, e naturali sono pure i loro atteggiamenti. Rassomiglianti debbono essere i ritratti di Tanai de' Nerli e della moglie, pei quali non potremmo ripetere se non ciò che si disse dell' altro ritratto di Pier del Pugliese nella tavola di Badia. I panneggiamenti vestono bene le figure: il disegno, accurato e preciso, determina bene le forme, e molto studiata ne è la tecnica esecuzione.[1]

Discorrendo della vita di Fra Filippo Lippi, abbiam citato un passo del Vasari, nel quale si racconta che Filippino « fece, pregato da Lorenzo vecchio de' Medici, per Olivieri Caraffa, cardinale napolitano, amico suo, una grandissima opera in Roma: là dove andando per ciò fare, passò, come volle esso Lorenzo, da Spoleto, per dar ordine di far fare a Fra Filippo, suo padre, una sepoltura di marmo a spese di Lorenzo; poichè non aveva potuto dagli Spoletini ottenere il corpo di quello per condurlo a Firenze: e così disegnò Filippo la detta sepoltura con bel garbo; e Lorenzo in su quel disegno la fece fare, come in altro luogo s' è detto, sontuosa e bella. »[2]

Pitture della cappella Caraffa in Roma.

Da una lettera scritta dal cardinale Oliviero Caraffa a Don Gabriello abate di Montescalari, datata da Roma il 2 settembre 1488, rilevasi che il detto Abate raccomandò Filippino al Cardinale, e che tale raccomandazione fu poi vivamente caldeggiata da Lorenzo il Magnifico; che giunto Filippino a Roma il 27 agosto di detto anno, e condotto subito dall' oratore fiorentino Giovanni Anto-

[1] Le carni sono d'un tono giallognolo chiaro nelle luci; i passaggi son formati con mezze tinte verdognolo azzurre, e le ombre olivastre. I toni dei colori nelle vesti si mostrano vigorosi, ed il dipinto ha un'intonazione generale armonica e severa: è però alquanto offuscato da cattive vernici che l'adombrano rendendolo di colore tristo e monotono. Le figure sono di grandezza naturale. Il quadro trovasi nella crocera, a destra di chi entra in chiesa, sull'undecimo altare.

[2] Vedi *Vita di Fra Filippo*, vol. V, pag. 247.

nio Lanfredini al Cardinale, questi lo accolse volentieri e gli fece grande festa, e ben presto fu pattuita e conclusa tra loro l' opera di quelle pitture, non ostante che fossero state fatte pratiche presso lo stesso Cardinale in favore d' un altro pittore venuto da Firenze.[1] Nella lettera succitata il Cardinale aggiungeva che per essergli stato raccomandato Filippino da Lorenzo il Magnifico, esso non lo avrebbe mai cambiato « per quanti altri pictori » furono mai in Grecia antiqua. » Stabilito il da farsi, Filippino ritornò subito a Firenze, ove fece il suo testamento il 21 settembre del detto anno (1488).[2]

Tornato Filippino a Roma per metter mano alle pitture della cappella Caraffa alla Minerva, il pittore scrisse allo Strozzi in data 2 maggio dell' anno seguente (1489), scusandosi di non avergli scritto per lo innanzi: « Al nome di Dio. Adìdì (*sic*) 2 di maggio » 1489. Honorando, et maggiore mio charissimo, sa- » lute, ecc. So vi sarete maravigliato di me dello es- » sere istato tanto ched io non v' abi iscritto. Non è » istato per che io non v' abi sempre auto nel quore » et chosì l' opera vostra, la quale con tanto amore mi » desti, et il tutto m' avete fatto molto più ched io non » merito, ma rendetevi certissimo chella venuta mia » qua mi fa tanto essere desideroso di fare l' opera vo- » stra, che mi pare mill' anni di tornare a fare quella, » chon isperanza di sodisfare a ongni indugio benissi- » mo. Et in questo San Giovanni a ongni modo, pia- » cendo ad Idio, verrò chostà, et non per altro, se non » solo per dare principio a tale opera, e non atendere » a nessun' altra chosa: e prieghovi d' ongni mio indu- » gio mi perdoniate, e a voi mi rachomando. Sono qua » veramente chon uno singniore da bene: fammi tante

1 Vedi il Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pagg. 468-469 in nota.
2 Ivi, pag. 469, nota.

» charezze, e tienmi tanto bene, ched io per nulla non
» saprei altro elegere. L'opera mia gli sodisfa; e in
» detta fa una grandissima ispesa, senza risparmio di
» chosa nessuna. Fassi ora un ornamento per l'altare
» di marmo, che solo il maisterio monta fiorini 250
» d'oro in oro larghi: di poi s'arà ornare, e chosì vole
» tutto. La chappella non potrebbe essere più ornata
» in terra di pavimento porfido o serpentino, tutto sot-
» tilissimamente fatto, un parapetto di marmo ornatis-
» simo, e in effetto tutta richissima. Farò (*fine*) sanza
» più dire: a voi mi rachomando. Sempre Xristo vi
» ghuardi. Vostro servidore

FILIPPO DI FILIPPO LIPPI, dipintore
con Mons.re Rev.mo di Napoli in Roma.

(*fuori*) Spettabili Viro Filippo Istrozzi
In Firenze. »[1]

Un breve di Alessandro VI del 19 maggio 1493, scolpito in marmo in detta cappella, ricorda che il cardinale Oliviero Caraffa, dopo averla compiuta e dopo averla fatta ornare di pitture, supplicò il Papa di visitarla. Questi concesse varie indulgenze ai fedeli che fossero andati ad orare in essa.[2]

Il 5 gennaio dell'anno 1491 Filippino presentò un disegno pel concorso della facciata di Santa Maria del Fiore in Firenze; è noto però che egli fu tra quegli artisti che non si trovarono presenti alla mostra dei modelli.[3] Da ciò dobbiamo congetturare che egli fosse sempre a Roma in quel tempo, e che le pitture

[1] Vedi Zanobi Bicchierai, *Alcuni documenti artistici per le nozze Farinola Vai*. Firenze, Le Monnier, 1855.

[2] Vedi G. Melchiorri, vol. III dell'*Ape Italiana delle Belle Arti* anno III. Roma, 1837.

[3] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 245.

della cappella Caraffa non fossero completamente ultimate.[1]

Per la descrizione di queste pitture della cappella Caraffa in Santa Maria della Minerva in Roma, stimiamo opportuno cominciare dalla grande lunetta sulla parete a destra dello spettatore, perchè di tutte la meno danneggiata.

Da un lato, a sinistra di chi osserva il dipinto, vedesi in una loggia aperta sul davanti, San Tommaso vestito da domenicano, in ginocchio, alcun poco incurvato della persona e con le braccia abbassate e le mani aperte. Esso fissa lo sguardo estatico nel Salvatore crocefisso, che è appeso al pilastro di contro al medesimo. Il Salvatore pronunzia le ben note parole *Bene scripsisti*

[1] Di questi dipinti della cappella Caraffa cosi parla il Vasari, vol. V, *Vita di Filippo Lippi*, a pag. 247 e segg.: « Condottosi poi Filippo (*Filippino*) a Roma, fece al detto Cardinale Caraffa, nella chiesa della Minerva, una cappella; nella quale dipinse storie della vita di San Tomaso d' Aquino, ed alcune poesie molto belle, che tutte furono da lui, il quale ebbe in questo sempre propizia la natura, ingegnosamente trovate. Vi si vede, dunque, dove la Fede ha fatto prigiona l' Infedeltà, tutti gli eretici ed infedeli. Similmente, come sotto la Speranza è la Disperazione, cosi vi sono molte altre Virtù che quel Vizio, che è loro contrario, hanno soggiogato. In una disputa è San Tommaso in cattedra, che difende la Chiesa da una scuola d' eretici; ed ha sotto, come vinti, Sabellio, Ario, Averroe, e altri, tutti con graziosi abiti in dosso: della quale storia ne abbiamo di propria mano di Filippo, nel nostro Libro de' disegni, il proprio, con alcuni altri del medesimo, fatti con tanta pratica che non si può migliorare. Evvi anco quando orando San Tommaso, gli dice il Crocifisso: *Bene scripsisti de me, Thoma;* ed un compagno di lui, che, udendo quel Crocifisso così parlare, sta stupefatto e quasi fuor di sè. Nella tavola è la Vergine annunziata da Gabbriello; e nella faccia, l' Assunzione di quella in cielo, e i dodici Apostoli intorno al sepolcro: la quale opera tutta fu ed è tenuta molto eccellente, e, per lavoro in fresco, fatta perfettamente. Vi è ritratto di naturale il detto Olivieri Caraffa, cardinale e vescovo d' Ostia, il quale fu in questa cappella sotterrato l' anno 1511, e dopo condotto a Napoli nel Piscopio. »

Prima del Vasari, l' Albertini fece menzione di queste pitture della cappella Caraffa nell' opera *De Mirabilibus novae et veteris Romae.*

de me, Thoma. Ai lati del Santo, uno per parte, stanno due Angeli che tengono con una mano sollevata la sopravveste nera del Santo, e nell' altra uno stelo di giglio fiorito. Sotto al Crocefisso vedesi un libro appoggiato al pavimento ed alla base del pilastro, ed in fondo l' altare. Dalla finestra della parete scorgesi il cielo azzurro.

Un frate, compagno del Santo, nell' udire la voce del Salvatore crocefisso, fugge spaventato verso il lato opposto, volgendo animato la testa addietro per fissare lo sguardo nel Santo. Ha il braccio destro sollevato, l' altro abbassato e le mani aperte; il piede sinistro sul limitare del pavimento marmoreo, mentre con l' altro sta in atto di scendere il gradino.

Fuori della loggia, nel mezzo del dipinto e sul davanti, vi è un grazioso episodio d' un fanciullo impaurito da un cagnolino. Il fanciullo è seduto sul pavimento e presentasi di fronte; il cane gli è corso incontro, e gli addenta la vesticciola di cui è in parte coperto. Il ragazzo si è lasciato cader di mano un pane, e spingesi dal lato opposto, con le mani aperte e le braccia allungate, e con la testa e lo sguardo rivolti al cane.

Dall' altra parte, alla sinistra del fanciullo, vedesi un giovane di schiena, il quale a capo scoperto e con folti capelli ricciuti che gli scendono lungo il collo e sulle spalle, volgesi con movimento concitato verso il lato opposto guardando lo spettatore. Coll' indice della mano del braccio sinistro allungato accenna al Santo, mentre coll' indice dell'altro braccio steso indica la parte opposta. Il vicino è un uomo con folta barba, capelli ricciuti e col capo coperto da una specie di turbante: questi sta dinanzi alla figura testè descritta fissandole in volto lo sguardo, ed ha il braccio sinistro abbassato con la mano aperta e mostrasi pure agitato.

Dal lato opposto, quasi nel mezzo del dipinto, ma in parte nascoste dalla figura ricordata la prima ed un poco più indietro, trovansi due donne che si presentano quasi di fronte in atto di camminare avanti. La prima ha aria signorile ed è alquanto rivolta con bel garbo verso il giovane. Essa con le dita della mano destra abbassata raccoglie parte della sopravveste, mentre tiene al seno l'altra mano piegata. Una lunga corona formata di grosse pallottole infilzate in un cordoncino le pende di sotto alla fascia, che le gira attorno alla vita.[1] Tra lei ed il giovane già mentovato, vedesi la parte superiore di una donna attempata che accompagna la giovane signora testè descritta.[2]

Anche questo affresco è uno dei migliori dipinti del nostro pittore. Sia nella distribuzione delle figure, sia nei caratteri e nelle forme di esse, sia nel drappeggiamento osservasi una maggior somiglianza col dipinto della tavola per ultimo ricordata, che trovasi in Santo Spirito in Firenze, piuttosto che con qualunque altra opera di questo maestro. Come fu già notato, in questo affresco della cappella Caraffa si manifesta nondimeno un' arte assai più progredita ed un fare assai più largo. È bensì vero, a nostro parere, che nel gruppo dei due uomini a destra dell'osservatore, e specialmente in quello che si presenta di schiena, vi ha un certo eccesso di proporzioni in confronto delle figure degli Angeli, di

[1] Le gentildonne fiorentine del sec. XV usavano portare, per ornamento, una corona di pallottole di legno odoroso.

[2] L'affresco ha sofferto vari danni in più tempi. La parte più offesa è la migliore del dipinto, quella cioè dove trovasi San Tommaso inginocchiato dinanzi al Crocefisso. Questi danni avvennero per l'umidità penetratavi, sia dal tetto, sia dalle pareti, a causa delle piogge. V'è anche, a sinistra dello spettatore, una spaccatura nel muro che divide in due l'intonaco dipinto. Si è inoltre formata in questa stessa parte della pittura una rifioritura biancastra, ma ha perduto, oltre a questi danni, in alcuni luoghi la vigoria dei colori.

San Tommaso e del frate impaurito che trovasi dall' altro lato del dipinto. Questa parte dell' affresco è la più bella.

Grazioso e pieno di verità è il ricordato episodio del putto spaventato dal cagnolino ; dignitosa ed elegante nel movimento e di belle forme è la giovane signora accompagnata dalla donna di maggiore età. Il colore ha in questo dipinto una intonazione più severa del consueto: le carni sono chiare e luminose con ombre trasparenti, dolci i passaggi delle mezze tinte. Belli sono pure i partiti delle vesti, con le pieghe ben disegnate benchè alquanto voluminose, come vedesi specialmente nel panneggiamento dell' uomo che si presenta per primo di schiena, a destra dell' osservatore. L' architettura è di buono stile : ricorda il classico tanto nella forma, quanto nella ornamentazione. Buona è parimenti la prospettiva.

Nella parte di sotto è dipinto, nel mezzo, San Tommaso d'Aquino seduto in cattedra sopra un alto basamento. Si presenta di fronte. Con la mano sinistra tiene un libro aperto, ove leggesi il motto: *Sapientiam sapientum perdam.* Tiene i piedi sopra alcuni libri, sotto ai quali giace steso e conculcato un vecchio, che, pieno di rabbia, si morde la mano destra e nella sinistra tiene un rotolo spiegato, sul quale si legge: *Sapientia vincit malitiam.* Il Santo coll'indice della mano destra abbassata accenna a questo vecchio.

Ai lati di San Tommaso stanno sedute le quattro donne mistiche che gli fan corona, e sembra gli voglian porgere aiuto e consiglio nella disputa. La prima di queste tiene con le mani un libro chiuso appoggiato alle ginocchia, e sta guardando dinanzi a sè; la seconda ha la mano sinistra rovesciata sulle ginocchia e con l' altra sollevata ed aperta indica il cielo, mentre volge la testa incoronata verso il Santo in atto di parlargli. Dall' altro

lato del Santo, la terza donna ha la mano sinistra alquanto sollevata, e con la testa rivolta alla compagna che le sta alla sua sinistra, mostra di favellarle. Quest' ultima piega la testa verso la vicina, in atto di prestarle ascolto: nella mano destra tiene un bastone, mentre con l'altra abbassata carezza la guancia d' un fanciullo che le sta seduto dappresso, il quale legge in un libro tenuto tra le mani.[1]

Dietro a San Tommaso, nella lunetta della loggia sostenuta da pilastri di bello stile del Rinascimento, è dipinto nel mezzo un libro aperto, ove leggesi: *Veritatem meditabitur guttur meum, et labia mea detestabuntur impium.* Questo libro è sostenuto da un Serafino di cui si vede la sola testa, e sopra è il sole che sfolgora raggi di luce. Ai lati scorgonsi due rami fioriti che sembran gigli. Il tutto è racchiuso entro un cerchio sostenuto da due Angeletti, i quali, uno per parte e l' uno di contro all' altro, seggono sul cornicione. Ai lati dell' arco, trovansi, sulla cornice, uno per parte, due putti, i quali, ritti in piedi, e di fronte allo spettatore, tengono con le braccia sollevate una tabella, nella quale è scritto: *Declaratio sermonum tuorum illuminat*, e *Et intellectum dat parvulis.*[2] Sotto al Santo, nel mezzo del basamento, leggesi in un' altra tabella: *Divo Thomae ob prostratam impietatem.* E finalmente nello zoccolo di sotto trovasi la scritta: *Infirmatae sunt contra eos linguae eorum.* Questa sentenza allude ai due

[1] Il Melchiorri, nel vol. III dell'*Ape Italiana delle Belle Arti,* anno III (Roma, 1837), pag. 20, osserva che nella « figura del vecchio » vuolsi riconoscere l'eresia resa doma dalla dottrina dell'Aquinate, » e « nelle quattro donne ravvisansi fuori dubbio le quattro virtù che for» mano il cardine della sapienza. »

[2] Questi due versetti si leggono nel salmo 118: cfr. G. Melchiorri, Periodico cit. pag. 20.

gruppi degli eresiarchi, che, umiliati e confusi, son dipinti sul davanti della storia.[1]

Nel gruppo a sinistra di chi osserva presentasi per primo un uomo con folta barba bianca, che ha le dita della mano destra appoggiate al fianco, e con l'altra raccoglie parte delle ampie vesti. Esso ha la testa alcun poco piegata verso la sua sinistra in atto pensieroso. Questa figura si crede che rappresenti Ario. Tra i libri gettati sul pavimento ve n'ha uno, presso ai suoi piedi, ove leggesi la scritta: *Si Filius natus est, erat, quando non erat Filius: Error Arii.*

Alla sua sinistra un uomo, con una mazza nella destra, volgesi verso l'Eresiarca, e con l' indice dell' altra mano il cui braccio è alquanto allungato, accenna a quello il Santo. Si vuole che in questa figura sia ritratto un mazziere del cardinale Caraffa. Alla destra d'Ario, dall' altro lato, trovasi un' altra figura che con la mano destra raccoglie parte del largo manto, ed ha l' altra abbassata ed aperta. Rappresenta Apollinare.[2] Volge esso la testa alla sua destra in atto di ascoltare un vecchio, veduto di profilo, il quale posta la mano destra sulla spalla di lui, accenna coll' indice San Tommaso, quasi volesse richiamare l'attenzione d'Apollinare alle parole che pronunzia il Santo. Dietro ad Ario e ad Apollinare sono alcune figure. La prima vedesi di profilo con la testa coperta da turbante, all' usanza dei medici d'Oriente, e mentre tiene un libro in mano, guarda San Tommaso: viene indicata per la figura di Averroe.[3] Dietro a questa figura ve n'è un'altra di giovane, che si presenta di profilo. Questi è volto dalla stessa parte, ma con la

[1] G. Melchiorri, vol. III della cit. *Ape Italiana*, ecc., pag. 20.

[2] Sulla bordura della veste attorno alle spalle è scritto: *Apollinaris*. Veste il costume dei medici d'Oriente.

[3] Melchiorri cit., pag. 20.

testa alquanto sollevata guarda in alto. Dall'altro lato di Averroe e dietro ad Ario, vedesi un'altra figura di tre quarti, volta alcun poco alla sua destra, che ha il capo coperto da un berretto rosso. Questa figura si vuole che sia il ritratto di Filippino. Anche se ciò non fosse, è tuttavia certo che i lineamenti e le forme sono tali da prestarsi a far credere vera questa opinione, specialmente se si confronti tale figura col ritratto che il nostro pittore fece di se stesso alcuni anni prima al Carmine in Firenze.

Dall'altro lato del dipinto si presenta per primo, di profilo, un uomo in atto pensieroso e quasi convinto, che guarda a terra. È avvolto in un largo mantello ed ha una mano sull'altra. È indicato per Sabellio di Tolemaide discepolo di Noeto. Anche da questo lato, tra i volumi sparsi sul pavimento, ve n'ha uno aperto presso ai piedi di questa figura, ove leggesi: *Pater a Filio non est alius: nec a Spiritu Sancto: Error Sabellii.*

Presso a Sabellio stanno due giovanetti signorilmente vestiti, che si presentano quasi di faccia: il primo, con la mano del braccio destro abbassato, tiene alcuni libri sui quali appoggia le dita dell'altra mano; con la testa alcun poco inclinata volgesi verso il compagno che gli sta vicino. Questi, piegando il braccio sinistro, pare accenni coll'indice della mano ai libri che l'altro porta seco e gli rivolge la parola. Presso a questi due giovanetti, trovasi alla loro sinistra una figura d'un religioso dell'Ordine domenicano, il quale con la mano sinistra abbassata raccoglie parte della larga sopravveste, mentre con l'altra accenna a San Tommaso verso il quale ha rivolto lo sguardo. Forse in questa figura è ritratto il Priore che a quel tempo teneva l'ufficio nel convento della Minerva.[1]

[1] G. Melchiorri, scritto cit., pag. 20-21.

Alla destra di questa figura, un uomo col capo coperto da una specie di cappuccio, tiene nella mano destra un rotolo, mentre stende l'indice della stessa mano attraverso la bocca, e volge la testa a guardare dinanzi a sè, fuori del quadro, in atto sdegnoso. Tra il frate domenicano e questa figura v' è la testa d'un altro frate che guarda alla sua sinistra. Vedonsi quindi il profilo della testa d' un vecchio barbuto, che guarda animato il Santo, e d'un giovane, con folta e ricciuta capigliatura cadentegli lungo il collo e sulle spalle, il quale ha in capo un berretto rosso ed è parimenti rivolto verso il Santo. Seguono due altre figure: la prima, più in avanti, ha pure coperto il capo d'un berretto d' ugual forma e colore, e folti e ricciuti capelli biancastri che gli scendono ai lati e sul collo. Si presenta quasi di fronte allo spettatore, con la testa rivolta alquanto da un lato verso le figure che gli stanno dinanzi. Tanto questa figura che l'ultima testè mentovata mostrano di essere ritratti cavati dal vero. Finalmente viene per ultimo un uomo, veduto per tre quarti, il quale è rivolto al Santo, ed ha un rotolo in mano. Questi porta un panno accomodato intorno al capo a guisa di turbante.

Il fondo rappresenta, da questa parte, un edifizio di forma circolare con una loggia aperta che si unisce a quella nel mezzo del quadro, ove trovasi San Tommaso in cattedra. Sulla balaustrata dell' edifizio di forma circolare trovansi due figure in atto di conversare tra loro; e sulla loggia se ne vedono altre tre che guardano in giù. Disotto, attraverso agli archi del loggiato, scorgesi la campagna con fabbriche, alcuni monti, e finalmente il cielo azzurro. Dall'altra parte, e di riscontro all' edifizio circolare or non ha guari descritto, vedesi in prospettiva un altro edifizio, al cui primo piano

si affacciano alcune figure in atto di osservare la scena che si svolge inferiormente. Più da lungi, nello spazio lasciato vuoto tra questa fabbrica e l'altra nella quale sta San Tommaso in cattedra, vedesi su di una base la statua equestre di Marco Aurelio, che ora trovasi sulla piazza del Campidoglio e ai tempi del pittore era sulla piazza di San Giovanni in Laterano, prima sede dei Pontefici romani, la cui veduta è qui riprodotta da Filippino.

Secondo il nostro parere, la parte di mezzo di questo affresco rappresentante il Santo e le figure muliebri che gli stanno ai lati, ha proporzioni non del tutto armoniche con quelle dei due grandi gruppi sul davanti, che sono molto maggiori con figure ad ampi panneggiamenti di un fare grandioso. Questa è la ragione per cui il Santo e le altre figure del mezzo sembra siano alquanto distanti da quelle con le quali il Santo sta disputando. È però anche vero che nella figura di San Tommaso e nelle altre che gli stanno vicine, e segnatamente in quelle degli Angeletti che sostengono con le braccia sollevate le tabelle, si riscontra quel fare aggraziato che notasi nelle altre opere del nostro pittore. Anzi, tali diversità di forme e di caratteri costituiscono una delle caratteristiche più spiccate di questo valente maestro.[1]

Nella parete dell'altare è rappresentata l'Annunziazione dell' Angelo a Maria Vergine. Essa è nel mezzo nell'interno d'una stanza; sta ritta in piedi con la mano destra sollevata e l' altra al seno, rivolta un poco a destra verso l' Angelo che le si avvicina in atto reverente con le mani incrociate sul petto. In una di

[1] Anche questo affresco ha sofferto ed è stato qua e là restaurato e ripassato con colore. A destra di chi osserva, da un lato, vi esiste una fenditura che taglia in due il dipinto. Per questi danni l'affresco ha perduto della sua prima bellezza.

esse tiene uno stelo di giglio in fiore. Scendono dall' alto dei raggi di luce diretti alla Vergine; e framezzo ad essi v'è la colomba, simbolo dello Spirito Santo. Dinanzi alla detta Vergine, ma alla sua sinistra, evvi un leggìo con un libro.

Da un lato, sul davanti, il cardinale Caraffa si presenta di profilo, in ginocchio ed a mani giunte, in atto di preghiera, ed è presentato alla Vergine da San Tommaso d'Aquino. Questi pure ritratto di profilo è rivolto alla Vergine; ha le braccia abbassate e posa le mani sulle spalle del Cardinale in atto di raccomandarlo alla protezione della Madre del Redentore.

Nella parte superiore è dipinta una tenda alzata ai lati da cordoni. In un armadio della camera trovansi alcuni libri ed un'ampolla. Da un lato, dietro all'Angelo, vedesi una grande porta arcuata ed attraverso ad essa il cielo. Tutto ciò è racchiuso da una elegante cornice marmorea a fogliami, con maschere alternate di grottesche dorate su fondo azzurro, avente in cima, nel mezzo, un vaso con fiori.

Questa pittura è molto deperita ed alterata nel colore, anche pei danni cagionati dai successivi restauri. Da quanto può ancora vedersi, si direbbe che il ritratto del Caraffa doveva essere somigliante; del che fanno testimonianza le poche parti della figura non manomesse. È noto del resto che Filippino era assai valente nel ritrarre dal naturale.

Dai lineamenti di San Tommaso pare possa argomentarsi, che il pittore siasi servito per modello di qualche religioso del convento. Esso ha forme diverse del modello di cui si servì per rappresentare lo stesso Santo nell' altro affresco testè descritto. Tanto l'una che l'altra di queste figure rappresentanti San Tommaso, differiscono da quella che vedesi nella lunetta

con lo stesso Santo inginocchiato dinanzi al Crocefisso, e che mostra d'essere per tipo, forme ed espressione la migliore delle tre. La Vergine è alta e snella di forme: l'Angelo ricorda, nel movimento e nelle vesti, il primo degli Angeli nella tavola già menzionata della Badia in Firenze, che trovasi in vicinanza alla Vergine mentre questa appare a San Bernardo. L'Angelo dell'affresco di cui ora discorriamo è talmente coperto da ridipinti, che, fatta eccezione pei contorni della figura, può dirsi non si veda quasi più l'opera originale.[1]

Nella parte superiore è dipinta l'Assunzione della Vergine con gli Apostoli. La Vergine sta ritta in piedi di fronte allo spettatore, nel mezzo sulle nubi, ed ha le mani giunte e la testa alquanto inclinata alla sinistra, guardando in basso. Si diffondono intorno ad essa raggi di luce, ed una gloria luminosa la circonda con Serafini e Cherubini che le fanno lieta corona. Disotto all'ampio manto della Vergine, in parte sollevato, vedesi un gruppo scherzoso e giulivo di alcuni Angeletti, dei quali alcuni con torcie accese tra le mani, altri che agitano il turibolo. D'intorno trovansi anche altri Angeli in atto di suonare alcuni strumenti. Anche nella parte di sotto veggonsi tre altri Angeli in varii ed animati movimenti, i quali sostengono le nubi su cui posa i piedi la Vergine nell'atto di salire al cielo.

Non si può disconoscere che questa Gloria richiama alla mente quelle di Sandro Botticelli. Per citare un esempio, quella degli Angeli che fanno corona attorno alla Vergine nella tavola già mentovata della Galleria

[1] Si cercò di pulire l'affresco dal ridipinto, ma le carni della Vergine, dell'Angelo e del Santo sono divenute di tinta chiara (color caffè e latte). Alterate ne sono le forme e manomessa pure è in gran parte la testa del Cardinale, e, più o meno, alterate ed oscurate sono anche le vesti di tutte queste figure.

delle Belle Arti in Firenze, ha movimenti e vesti somiglianti a questa di cui parliamo.[1] È vero altresì che in questa Gloria notasi un certo vuoto che la rende alquanto manchevole: le figure degli Angeli non sono sufficienti a riempire lo spazio. Notasi inoltre che il movimento di alcuni pare troppo libero e lezioso. Parimenti la Vergine che muovesi in modo grazioso non è priva di una tal quale ricercatezza, il che costituisce per così dire la caratteristica che abbiamo già avvertito predominare nelle opere di Filippino ed in quelle di Raffaellin del Garbo.

Nella parte di sotto, ai due lati dell'altare, vi è il Sepolcro con gli Apostoli in varii atteggiamenti e pieni di movimento. Alcuni di questi stanno in ginocchio, tenendo le braccia incrociate e le mani su quelle, con gli occhi rivolti al cielo; altri veggonsi di schiena col braccio steso e la mano sollevata in atto di accennare all'Angelo che è più prossimo alla Vergine. San Pietro si presenta di fronte, inginocchiato in vicinanza alla tomba, con la testa rivolta a guardare Nostra Donna; un altro Apostolo con le braccia sollevate e le mani giunte, osserva dinanzi a sè; un altro con la testa e gli occhi sollevati e con la mano alla fronte, cerca di ripararsi dagli splendori che emanano dalla Vergine.

Il fondo rappresenta un paese montuoso; in cima ai monti veggonsi alcuni castelli. Anche questo affresco ha perduto molto della sua originalità a causa dei danni sofferti, della umidità penetrata tra i muri e dei successivi restauri.[2]

[1] Vedi *Vita di Sandro Botticelli*, vol. VI di questa opera, pag. 255. Tra questi Angeli, quello che più ricorda anche per il tipo, gli Angeli del Botticelli, è quello che, nell'affresco di cui parliamo, si presenta per primo fra i tre che sostengono le nubi, a sinistra dello spettatore.

[2] Una fenditura del muro scende dall'alto di questa parete, a destra di chi osserva, e passa a traverso ad alcuni Angeli ed alla Vergine. La pittura è inoltre in alcuni luoghi macchiata od oscurata, e

Gli affreschi di questa cappella sono racchiusi entro una finta e ricca architettura, molto sfarzosamente decorata e assai fantastica. Quella della parete a destra sotto la lunetta, ha nel mezzo un tondo rappresentante Cristo a metà fuori del sepolcro; ai lati sono dipinti mitre vescovili, pastorali ed altri arredi sacerdotali. I pilastri hanno una ricca e copiosa ornamentazione di arabeschi a chiaroscuro su fondo azzurro. Parimenti i capitelli sono decorati in modo capriccioso e fantastico, imitanti l'arte classica. [1]

Le pitture della terza parete ove trovasi il grande finestrone, rappresentavano (lo abbiamo notato) la Fede « che ha fatto prigiona l'Infedeltà, tutti gli eretici ed infedeli. Similmente, come sotto la Speranza è la Disperazione, così vi sono molte altre Virtù che quel Vizio, che è loro contrario, hanno soggiogato. [2] » Questi dipinti di Filippino furono distrutti quando venne inalzato in quel luogo il monumento di Paolo IV. [3]

L'arco che mette a questa cappella è decorato con pilastri e ricchi capitelli di buono stile architettonico. Sopra alla cornice trovasi ai lati, ed una per parte, una statua di fanciullo. Sull'arco è scritto: AVE . MARIE . VIRGINI . ANNUNTIATE . ET . DIVO . THOMAE . AQUINAT .

mancante in parte del colore. Le parti dell'intonaco dipinto che minacciavano di cadere, furono assicurate come meglio si poteva. La parte inferiore della pittura in cui sono rappresentati gli Apostoli fu ripassata con colori, ed è divenuta oscura e quasi nera.

[1] Il Vasari nel vol. V, pag. 242, osserva che Filippino « non lavorò mai opera alcuna, nella quale delle cose antiche di Roma con gran studio non si servisse. »

[2] Vedi Vasari, vol. V, pagg. 247-248.

[3] Oltre a queste pitture andò anche perduta quella che si doveva trovare nella parte disotto a chiaroscuro od a finti marmi, come era usanza di quel tempo, mentre al presente vedonsi da un lato il basamento di Paolo IV, e nelle due altre pareti il dipinto del nuovo basamento fatto ai giorni nostri e che certo non armonizza con la decorazione di Filippino.

Sacellum. Nel mezzo sopra l'arco v'è tra il fogliame lo stemma del cardinale Caraffa. Nello spessore dell'arco, entro a riquadri, vi sono rosoni grandi e piccoli e delle testine alate: il tutto è dorato su fondo azzurro.

Negli scompartimenti della vòlta, di cui ci siam riservati a parlare per ultimo, son dipinte le quattro Sibille sedute sulle nubi in vari atteggiamenti, e con ai lati degli Angeli. Il fondo è formato dal cielo azzurro. [1]

[1] La Sibilla Tiburtina seduta di fianco, appoggia la testa sulla mano rovesciata del braccio destro. Nell'altra mano ha un rotolo che mosso dall'aria svolazza sopra di essa. Sul cartello si legge: *Nascetur Christus in Betelem.* Essa volge gli occhi, pensierosa nel volto, verso la sua sinistra.

Tiene la mano dell'altro braccio allungato sul libro che un Angelo alla destra di essa le tiene dinanzi. L'Angelo ha un ginocchio appoggiato sulle nubi, ed ha la testa, veduta da noi di fronte, rivolta ad osservare dinanzi a sè. Dal lato opposto un altro Angelo con un ginocchio alquanto piegato sulle nubi e con le braccia conserte, sta dinanzi ad essa in atto reverente. Tra le nubi veggonsi alcune teste d'Angeletti, e nella parte inferiore, sugli angoli, dei putti od Angeli che sorreggono con funicelle delle tavolette ov'è scritto, in una « Sibilla », e nell'altra « Tiburtina. »

Nel secondo scompartimento trovasi la Sibilla Ellespontina. Questa figura sta di fronte. Con la destra sollevata tiene un rotolo spiegato che le svolazza sul capo, dentrovi le parole: *Jesus. Christus. Nascetur. De Casta.* Essa è rivolta ad osservare al basso. Posa l'altra mano sulla tabella sostenuta da un Angelo inginocchiato sulle nubi, il quale volgesi ad osservare dinanzi a sè. Nella tabella leggesi la scritta: *Flumina. Tunc. Lactis. Tunc. Flumina. Nectaris. Ibunt.* Dall'altra parte si vede un Angelo (in parte mancante) che tiene spiegato un cartello ove leggesi: *Jesus. Christus. Dei. Filius. Servator.* Tra le nubi sono alcune teste d'Angeletti. Negli angoli, al di sotto, trovansi due putti, uno per parte, i quali tengono con una funicella un cartello, e dentrovi la scritta in uno « Sibilla », nell'altro « Hellespontina. » Questo affresco è quasi del tutto, dove più e dove meno, ripassato con colori.

Nel terzo scompartimento trovasi la Sibilla Delfica. Questa è seduta di fianco, con la testa rivolta verso lo spettatore. Nella mano del braccio sinistro tiene un rotolo spiegato svolazzante per l'aria, con la leggenda: *Propheta. Ex. Virgine. Nascetur.* Posa l'altra mano sul libro che tiene dinanzi ad essa un Angelo inginocchiato, con le braccia sollevate. Dall'altro lato, un altro Angelo parimenti inginocchiato e con le braccia conserte, volgesi verso di essa in atto reverente. Dietro a questo veggonsi dei libri. Tra le nubi sono alcuni Angeletti, ed

Il Vasari racconta[1] che Filippino dopo aver dipinto la cappella Caraffa, ritornato in Firenze « prese a fare con suo comodo, e la cominciò, la cappella di Filippo Strozzi vecchio, in Santa Maria Novella; ma fatto il cielo, gli bisognò tornare a Roma: dove fece, per il detto cardinale, una sepoltura di stucchi; e di gesso, in uno scompartimento della detta chiesa, una cappellina allato a quella, ed altre figure; delle quali Raffaellino del Garbo, suo discepolo, ne lavorò alcune. Fu stimata la sopraddetta cappella da maestro Lanzilago padoano, e da Antonio detto Antoniasso romano, pittori amendue

agli angoli, uno per parte, due putti che sostengono con una funicella due tavolette in cui leggesi, nell'una « Sibilla », e nell'altra « Delfica. »

Nel quarto scompartimento è seduta la Sibilla Cumana, quasi di fronte allo spettatore, alcun poco voltata alla sua destra. Nella mano del braccio destro piegato tiene un rotolo che si solleva per l'aria, con la scritta: *Jam. Nova. Progenies. Coelo. Dimittitur. Alto.* Con l'altra mano alzata accenna al cielo. Dal lato sinistro stanno due Angeli inginocchiati che tengono un libro aperto dinanzi a sè, in atto di leggere. Alla destra trovansi due altri Angeli: il primo quasi di profilo posa una mano sulla spalla del compagno che gli sta vicino, e l'altra abbassata su di un libro; il secondo, quasi di fronte, tiene dinanzi a sè un libro aperto. Tra le nubi trovansi delle teste d'Angeletti, e nei due angoli, inferiormente, due Angeli, uno per parte, i quali sostengono con una cordicella due tavolette, nell'una delle quali è scritto « Sibilla, » e nell'altra « Cumana. »

Anche questi dipinti della vòlta hanno sofferto danni in vari modi: sono stati restaurati ed in gran parte ripassati con colori. Dove peraltro può in qualche modo vedersi la pittura originale, pare possa riscontrarsi la stessa maniera e la stessa esecuzione tecnica che si conosce nelle parti delle altre pitture sfuggite ai ritocchi. Quando vedemmo per la prima volta questa cappella, le pitture avevano già sofferto in più maniere, ed il colore era, dove più dove meno, deteriorato, ed inoltre erano già state restaurate. Da quel tempo ad oggi le pitture hanno sofferto nuove ingiurie e nuovi restauri, fatti in occasione del Centenario di San Tommaso d'Aquino. E come ciò non bastasse, la fabbrica costruita anni sono a ridosso di uno dei muri della cappella, e specialmente la loggia praticatavi sopra senza copertura e scoli d'acqua, è stata cagione di altri e maggiori danni provenienti dalla umidità penetrata nei muri. A questi danni si è cercato recentemente di riparare alla meglio.

[1] Vasari, vol. V, pagg. 248-49.

de' migliori che fussero allora in Roma, due mila ducati d' oro, senza le spese degli azzurri e de' garzoni: la quale somma riscossa che ebbe Filippo, se ne tornò a Fiorenza; dove finì la detta cappella degli Strozzi. »[1] Dalle parole del Vasari si dovrebbe inferire che Filippino, oltre alle pitture della cappella Caraffa, dipingesse anche una cappellina allato a quella ed altre figure delle quali Raffaellino del Garbo, suo discepolo, ne avrebbe lavorate alcune. Nessuna memoria, per quanto è a nostra notizia, attesta che Filippino facesse altro lavoro alla Minerva in Roma, oltre quello della cappella già descritta.[2] Si può ammettere che Filippino, anche in considerazione dell' impegno assunto di dipingere la cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze, abbia condotto il suo discepolo Raffaellino del Garbo in Roma. Il qual Raffaellino, come a suo luogo diremo, nato

[1] Iacopo Morelli annotando l'*Anonimo* (*Notizie d'opere di disegno*, ecc., op. cit.) ricorda a pag. 11, che in San Francesco di Padova « la prima palla a man manca entrando in chiesa, fu de mano de Resilao.... fatta nel 1447, de la maniera quasi degli Muranesi, a guazzo. » Secondo il Morelli, Resilao sarebbe il nome di Lansilago letto male dallo scrittore. Se questa opinione fosse esatta, e Lanzilago e Resilao fossero stati effettivamente la stessa persona, questo artista avrebbe dipinto il quadro in San Francesco di Padova circa tre anni innanzi al tempo in cui furono eseguite le pitture della cappella Caraffa alla Minerva. Nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 470, in nota, si ricorda che un Lansilago pittore da Padova, trovasi iscritto nel libro *Rosso* dei pittori fiorentini sotto l'anno 1472 e si crede che forse sia quel pittore di cui parla il Vasari. Di questo maestro non si ha alcuna altra notizia. Di Antoniasso romano avremo occasione di parlare altrove. Vedasi intanto ciò che fu detto di questo pittore nella nostra opera *The History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 167, e nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 470-471, nota.

[2] Che Raffaellino del Garbo aiutasse Filippino nei suoi lavori in Roma, risulta dal seguente passo del Vasari (vol. VII, pag. 191), dove parlando di Raffaellino, si dice: « Nella Minerva, intorno alla sepoltura » del cardinal Caraffa, v'è quel cielo della volta tanto fine, che par fatto » da miniatori, onde fu allora tenuta dagli artefici in gran pregio: e Fi- » lippo (*cioè Filippino*) suo maestro lo reputava in alcune cose molto mi- » gliore maestro di sè; ed aveva preso Raffaello in tal modo la maniera » di Filippo, che pochi la conoscevano per altro che per la sua. »

nel 1466, contava 22 anni nel 1488 e perciò poteva essere in grado di dare aiuto efficace al maestro per accelerare il lavoro, allo scopo di tornare il più presto possibile in Firenze. Se questa ipotesi fosse vera, Filippino si sarebbe servito dell'opera del suo discepolo non solo nell'esecuzione della vòlta della cappella Caraffa, ma anche per condurre le pitture delle pareti.

Il dì 7 marzo del 1494 (stile comune, 1495) Filippino stabilì coi monaci della Certosa di Pavia di dipingere per la loro chiesa una tavola da altare, nella quale doveva essere raffigurata una Pietà, ossia Nostra Donna che tiene in grembo il corpo morto del suo divino Figliuolo, con Sant'Antonio a destra e San Paolo eremita a sinistra. Per la morte del pittore rimasta la detta tavola appena disegnata, i monaci della Certosa convennero (addì 25 giugno 1511) con Mariotto Albertinelli, che ritenesse per sè la tavola suddetta pel prezzo di venti ducati, e ne dipingesse un'altra con quel soggetto che gli sarebbe stato dai monaci indicato.[1]

Cristo morto e Santi. Tavola nella Galleria di Monaco.

Il Vasari ricorda che « al Palco, luogo de' frati del Zoccolo fuor di Prato, lavorò (Filippino) una tavola. »[2]

[1] Vedi la nota 3 nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 475.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 246. Monsignor Baldanzi (*Pitture di Fra Filippo Lippi in Prato*, op. cit., pag. 58) riferisce, che la detta tavola era stata allogata a Domenico Ghirlandaio ai 24 giugno del 1491 per l'altar maggiore della chiesa annessa al convento dei Francescani Zoccolanti, ma per ritardo frapposto all'adempimento della commissione, o per la morte sopravvenuta al pittore, la commissione passò a Filippino che la eseguì intorno al 1495. Soppresso il convento nel 1785, i nuovi possessori del fondo preferirono poche monete al più bell'ornamento di quella chiesa. Recentemente siam venuti a conoscere che non solo questa tavola fu commessa addì 20 agosto 1490 a Domenico e David Ghirlandaio da Fra Francesco del Vernaccia per il convento del Palco pel prezzo di 35 fiorini d'oro in oro larghi, che in essa doveva essere rappresentata una Nostra Donna col Divin Figliuolo in collo, con ai lati i Santi Francesco, Bonaventura, Antonio da Padova e Bernardino da Siena, che nella predella dovevano esser dipinte sette mezze figure; ma altresì che questa tavola fu veramente eseguita. Infatti ai 17 dicembre del 1492 Brac-

Ma tale asserzione non sembra esatta. La tavola mentovata dal Vasari dipinta da Filippino, doveva trovarsi in Prato non però nel convento dei frati dello Zoccolo al Palco fuor di Prato. La qual tavola è al presente nella Galleria di Monaco in Baviera e credesi che fosse eseguita intorno all' anno 1495.[1]

In essa è figurato Cristo con le stimmate e coperto da una veste bianca, che apparisce dinanzi alla Vergine. Entrambi stanno inginocchiati l'uno dirimpetto all'altra, e il Salvatore posa la mano sinistra al costato. Nel-

cio di Lionardo (di Gherardo Tecchi da Prato) governatore del Ceppo, pagò a David quindici fiorini d'oro in oro per resto del prezzo convenuto. Si dovrebbe credere perciò che due fossero le tavole per la chiesa del Palco: una dei Ghirlandaj e l'altra di Filippino, la quale ultima monsignor Baldanzi ricorda essere stata venduta al tempo della soppressione del convento, avvenuta come abbian detto nel 1785. Gaetano Guasti, nella sua opera *I quadri della Galleria e altri oggetti d'arte del Comune di Prato*, a pag. 57 e segg., osserva che « primo ad accorgersi, almeno in » parte, dell'errore, fu monsignor Limberti, il quale studiata meglio » la deliberazione de' 5 giugno del 1491, notò che a quel tempo i Grillandaj dipingevano la tavola, e, poteva aggiungere, che i frati avevano domandato un sussidio al Comune, non per commetterla, ma » per finirla di pagare e farci gli ornamenti; sussidio che fu concesso » di quindici fiorini, quanti ne abbisognavano, perchè i detti frati ne » avevano raccolti venti e pagati, co' quali si ha la somma di 35, » prezzo stabilito nell' atto di allogazione.... Oltre di che devesi osservare che Amadio Baldanzi lasciò scritto di aver veduto intorno al 1780 » (cinque anni prima della soppressione) quel quadro nel coro del Palco » dipinto dal Grillandaio per l'altar maggiore; e se in chiesa ve ne fosse » stato un altro di Filippino, non avrebbe mancato di ricordarlo. Nè è » poi da credere che nel corso di soli cinque anni i frati potessero aver » modo di commettere due tavole a celebri pittori, quando per questa » riuscirono appena a raccogliere circa la metà della somma; e si sarebbero astenuti dal ricorrere di nuovo al Comune per lo stesso motivo, avendo ottenuto in poco più di venti anni non meno di tredici » sussidi per certi loro bisogni e per terminare il convento. » Il Guasti saviamente conclude che « dobbiamo ragionevolmente restar persuasi » che (il quadro) non fu dipinto per il convento del Palco, e che il Vasari, giudice troppo esperto della maniera di quei pittori, non lo vedesse e lo asserisse sulla fede di dubbie informazioni; cosa d'altronde » non nuova e da non far meraviglia. »

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 246, nota 2.

l'alto in una gloria, vien portato da due Angeli il Padre Eterno. Ai lati, in ginocchio sulle nubi, trovansi Maria e l'Angiolo della Salutazione Angelica. La parte inferiore si compone di un paesaggio in cui spiccano alcune figure. Nella predella si vede Cristo morto nel sepolcro, sostenuto da un Angelo, con ai lati i Santi Francesco, Luigi da Tolosa e Bernardino da Siena, San Domenico, Santa Chiara e Santa Caterina da Siena.

Le figure sono poco meno della grandezza naturale, hanno forme gentili e quel certo fare aggraziato proprio del pittore, già altre volte notato. Sono poi piene di vita e di movimento; il disegno è franco e risoluto. Il colore delle carni ha tinta chiara giallognola nelle parti in luce; le mezze tinte sono azzurrognole, le ombre verdastre. Vigorosi si mostrano i colori delle vesti, ai quali corrisponde una esecuzione tecnica risoluta. Questi caratteri sono tutti propri del nostro maestro. [1]

Adorazione dei Re Magi. Gall. degli Ufizi in Firenze.

Il Vasari narra che Filippino « fece anco ai frati Scopetini, a San Donato fuor di Fiorenza detto Scopeto, al presente rovinato, in una tavola, i Magi che offeriscono a Cristo; finita con molta diligenza: e vi ritrasse, in figura d' uno astrologo che ha in mano un quadrante, Pier Francesco vecchio de' Medici, figliuolo di Lorenzo di Bicci, e similmente Giovanni, padre del signor Giovanni de' Medici, e un altro Pier Francesco di esso signor Giovanni fratello, ed altri segnalati personaggi. Sono in quest' opera Mori, Indiani, abiti stranamente acconci, ed una capanna bizzarrissima. » [2]

[1] Il dipinto su tavola può dirsi ancora in buono stato di conservazione. Si vedeva esposto nella Galleria a Monaco sotto il n. 563: nel nuovo catalogo porta il n. 1008. Era proprietà privata del re Lodovico I, ma nel 1880 passò allo Stato.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 251. I più recenti annotatori (ivi, nota 1), avvertono: « Qui poi il Vasari erra nel tracciare la discendenza di Ave» rardo de' Medici detto Bicci. Il Pierfrancesco qui nominato, e nella

Sul rovescio di questa tavola mentovata dal Vasari leggesi la seguente dicitura in rosso: *Filippus me pinsit de Lipis Florentinus, addì 29 di marzo 1496.* Da questa scritta che credesi originale [1] si ricava l'anno in cui il pittore condusse a termine la tavola.

Essa presenta nella parte di mezzo quella forma piramidale che abbiamo pur notata in alcuni dipinti del padre Fra Filippo, sebbene si conosca che il pittore, nella disposizione generale delle figure, ha voluto accostarsi alla maniera del Botticelli. Questo ravvicinamento alla detta maniera nel disporre le figure, rilevasi specialmente quando si ponga a raffronto la tavola di cui ora parliamo di Filippino, col dipinto rappresentante l'Adorazione de' Magi del Botticelli, ora nella stessa Galleria degli Ufizi, o con l'altro rappresentante lo stesso soggetto che trovasi nella Galleria di Pietroburgo. Di questi due dipinti del Botticelli, quello al quale maggiormente si accosta la tavola di Filippino, è il quadro della Galleria di Pietroburgo. [2]

» tavola ritratto col quadrante in mano, è il figliuolo di Lorenzo di Gio-
» vanni d' Averardo detto Bicci. Il ritratto poi di Giovanni di Pierfran-
» cesco, padre dell'altro Giovanni detto delle Bande Nere, è in quel gio-
» vane re ritto in piedi, al quale un paggio toglie la corona di capo.
» L'altro Pierfrancesco, non è fratello, ma cugino di Giovanni delle
» Bande Nere; ed è ritratto in quel giovinetto con lunghi e biondi ca-
» pelli, che porge un calice d'argento gemmato al prenominato Giovanni
» di Pierfrancesco. Il gruppo di questa ricca composizione, dove sono
» questi ritratti della famiglia Medici, può vedersi inciso nelle *Fami-
» glie celebri italiane* del Litta — *Famiglia Medici* — Tra le stampe
» del Robetta, tutti ricordano una Adorazione de' Magi segnata del suo
» nome: ma niuno di essi ha saputo dirci esser questa incisa sopra un
» disegno di Filippino; il qual disegno è senza dubbio quello che ha
» servito al primo concetto della invenzione di questa tavola, quantunque
» molti ne siano i cangiamenti ed in minor numero le figure. Noi ci
» siamo di ciò assicurati col raffronto del dipinto ad una di queste
» stampe (ch'è a rovescio del quadro), che si trova nella collezione della
» detta Galleria. »

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. e nota citati.

[2] Vedi la nostra *Vita di Sandro Botticelli* nel volume VI di quest'opera, ove a pag. 211 e a pag. 306 discorriamo dei ricordati due dipinti.

In questa tavola di Filippino è assai bella la disposizione delle figure intorno al gruppo centrale, e notevoli sono pure le loro mosse pronte e animate. Concorrono parimenti alla gradevole armonia del dipinto gli svariati atteggiamenti delle numerose figure da cui esso è popolato. Molte figure sono di diversa razza, ed hanno, come dice il Vasari, « abiti stranamente acconci. » Dalla varietà dei loro volti e dalle foggie degli abiti ha saputo trar partito l' artista per rendere armonico l' insieme, ed imprimere nel tutto vita e movimento.

Nel mezzo, in luogo elevato, siede sotto a una capanna « bizzarrissima »[1] la Vergine, che vedesi di fronte. Tiene seduto sul ginocchio sinistro, quasi a cavalcioni, il Putto, verso il quale essa piega dolcemente la testa guardandolo in atto amoroso. Gesù con movimento pronto girasi alcun poco alla sua sinistra, e con le mani delle braccia piegate tiene al petto il vaso dell' offerta, mentre volge la testa e lo sguardo, in atto di compiacimento, alla sua destra verso il più vecchio dei tre Re Magi, che per primo gli ha presentato il dono. Vedesi questo di profilo; ha folti capelli ricciuti ed il mento coperto da folta barba egualmente ricciuta. Sta inginocchiato dinanzi al Redentore in atto reverente, volgendosi a lui con la testa e con gli occhi.

Dietro alla Vergine sta San Giuseppe ritto in piedi, appoggiato con le mani al lungo bastone: egli sporge la testa innanzi, sopra la spalla sinistra della Vergine, per osservare. Dall' altro lato, di riscontro al primo, trovasi il secondo dei Re Magi, il quale si pre-

[1] La capanna è formata, a destra dell'osservatore, da un pezzo di muro d'un edificio diruto, formato di grandi massi rettangolari di pietra, sui quali sono collocati alcuni pezzi di legno messi per traverso, con sopra altri pezzi di legno più piccoli, e canne e paglia, che servono di copertura. Questa specie di tettoia è sostenuta dall'altra parte da un tronco d'albero.

senta poco meno che di profilo. Posa il ginocchio destro a terra; i lunghi capelli ricciuti gli scendono lungo le spalle, ma non ha barba. Anche questo, come l'altro, è rivolto in atto reverente verso il Salvatore, tenendo nella mano sinistra l'offerta e posando l'altra sul petto. Questo gruppo centrale è pieno di verità, di grazia e di naturalezza.

Alquanto più addietro, alla destra della Vergine, veggonsi, presso alla mangiatoia e di fronte a noi, il bue e l'asino. Da questo lato, dietro al più vecchio dei Re Magi trovasi il più giovane, il quale si fa innanzi, alcun poco piegato in atto rispettoso, verso la Vergine col divino Figliuolo. Questo Re è raffigurato in un giovane imberbe, di forme asciutte, con lunghi e folti capelli ricciuti discriminati nel mezzo. Un paggio che gli vien dietro alla sua sinistra, gli toglie la corona dal capo.

Dall'altro lato vedesi un'altra figura di giovane, di forme piene e carnose, con folta e copiosa capigliatura, il quale osserva con guardo benevolo Gesù, mentre si avanza tenendo tra le mani l'offerta del suo Re. Dietro a queste figure se ne vedono, ma soltanto in parte, due altre, di cui una ha attorno al capo un turbante, secondo il costume dei Mori. Sul davanti da questo lato, ma nell'angolo del quadro e dietro al più vecchio dei Re Magi, trovasi inginocchiato un vecchio calvo, veduto di tre quarti, coperto da un'ampia veste foderata di pelle, che tiene nella mano piegata al petto un quadrante. Egli sporge alquanto innanzi la testa per considerare attentamente la Vergine e il Putto.

Dalla parte opposta del dipinto, cioè in faccia a quest'ultima figura e presso al secondo dei Re Magi, si vede quasi di fronte un altro vecchio ritto in piedi, che con la persona si gira alcun poco verso la Vergine. Indossa una

tunica ed un ampio mantello; con la mano del braccio sinistro piegato ed abbassato raccoglie in parte il manto, mentre coll' altro braccio steso e la mano aperta accenna alla Vergine, volgendo animato la testa e lo sguardo dall' altro lato. È questa una figura di vecchio imberbe, alto di statura e di forme robuste, che ha la fronte spaziosa e la testa in parte coperta da ciocche ricciute di capelli biancastri ; figura tutta vita ed espressione, che ha anche del grandioso.

Dietro a questo vecchio stanno molte figure rappresentanti il seguito dei Re, che si fanno innanzi con vari e pronti movimenti di curiosità per vedere il Messia. Tra queste se ne nota una, che, a mani giunte e in atto di molta reverenza, sta osservandolo. Da questo lato ed in luogo più elevato, altre figure s' aggruppano intorno alla Vergine ed a San Giuseppe. La prima è quella di un uomo in parte coperto da povere vesti, il quale ha le ginocchia e le mani appoggiate a massi di pietra del l' edifizio, e volgesi pronto con la testa verso il vicino che gli sta alla destra in luogo più elevato. Questi si fa innanzi, con movimento animato, verso il gruppo inferiore già ricordato, mentre con la mano del braccio sinistro piegato accenna al Salvatore. Dietro a lui, un altro in parte nascosto dal primo, prega a mani giunte, rivolto verso la Vergine e il Putto.

La scena si svolge in un paesaggio montuoso e scosceso, in parte formato da colline coperte di verdura e d' alberi, con strade serpeggianti che sono occupate dal numeroso seguito dei Re Magi.[1] Ciò che costituisce una novità in questo dipinto di Filippino, è la introduzione delle tre figure di uomini sul muro attorno alla

[1] Le figure sono quasi di grandezza naturale. Il dipinto è indicato nella Galleria degli Ufizi col n. 1257.

Vergine ed a San Giuseppe, le quali son trattate con grande verità di movimento e con naturalezza.

Se si confronti il quadro di cui parliamo con quelli del Botticelli rappresentanti lo stesso soggetto, si riscontra nel lavoro di Filippino un' arte più progredita, cioè vi si notano movimenti più naturali ed un migliore intreccio nelle figure.

Il gruppo della Vergine col Bambino ha movimenti, forme, caratteri ed un fare veramente pieno di grazia. Altrettanto deve dirsi della figura ritta in piedi, sul davanti a destra dell'osservatore, che ha forme e vesti condotte in modo veramente grandioso. A noi sembra che questa superiorità, nelle parti mentovate dell'opera di Filippino, derivi dallo studio che questi fece sui lavori di Leonardo da Vinci: il che ci sembra possa conoscersi osservando gli studi della Vergine col Putto di Leonardo, tratti dal vero, e quella composizione rappresentante il medesimo soggetto, che il Vinci lasciò abbozzata su quella tavola ricordata dal Vasari in casa d'Americo Benci, la quale trovasi ora nella stessa Galleria degli Ufizi presso alla storia dei Re Magi colorita da Filippino di cui discorriamo.

A cagione dei danni sofferti dal tempo e di parecchi restauri, questo dipinto ha perduto la freschezza del colore e di quelle tinte vivaci che si notano come una particolarità nelle sue opere. [1]

[1] Che Filippino abbia attinto all' arte di Leonardo, fu da noi osservato parlando della tavola che egli eseguì per l'Udienza degli Otto di pratica, e lo noteremo anche più innanzi parlando d'altri suoi lavori. Ci confortano nell'opinione che Filippino s'ispirasse sulle opere di Leonardo anche in questa tavola dell'Adorazione dei Magi, le seguenti osservazioni che leggonsi nel Vasari, edito dal Sansoni (tomo IV, pag. 27): « Noi crediamo che questa tavola dell'Adorazione dei Magi, » sia quella commessa a Leonardo nel marzo del 1481 dai monaci di » San Donato a Scopeto fuori di Firenze per l'altar maggiore della loro » chiesa, al prezzo di 300 fiorini d'oro. Ed in questa opinione ci con-

Il 19 gennaio del 1497 (lo abbiam ricordato nella vita del Baldovinetti)[1] Filippino ebbe commissione con Cosimo Rosselli, Benozzo Gozzoli e Pietro Perugino di stimare gli affreschi che il Baldovinetti aveva eseguiti nella cappella maggiore di Santa Trinita in Firenze. E in questo stesso anno Filippino dipinse la tavola che trovasi ora nella Galleria di Copenhagen. Sono in essa rappresentati l'incontro e l'abbraccio di San Gioacchino con Sant'Anna. Dietro al Santo v'è un pastore, e presso alla Santa stanno due giovani donne. La scena avviene in un fondo di paese. Da un lato, sulla base di un edifizio di stile classico, si legga :

S. Gioacchino e Sant' Anna. Galleria di Copenhagen.

MCCCCLXXXXVII
PHILIPPINVS
DE FLORENTIA

Le figure sono di grandezza minore del naturale. Il dipinto ha sofferto per ripuliture e restauri, e nonostante sembra possa affermarsi che esso non sia stata una delle migliori opere di Filippino. Le figure sono, come al solito, piene di movimento, sebbene qui, in modo forse soverchio, i loro tipi non sieno piacenti; il disegno è convenzionale, e le figure si mostrano sovraccariche di vesti voluminose. In una parola pare questa una pittura eseguita in fretta, forse a causa dei lavori nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella, ai quali attendeva contemporaneamente l'artista. Appunto per questa ragione è probabile che esso si servisse di qualche aiuto per dipingerla, limitandosi a ripassare poi come meglio gli fu possibile, ma con sollecitudine, il lavoro.[2]

» ferma il vedere che il medesimo soggetto dipinse Filippino Lippi
» nella tavola che per quello stesso altare gli fu allogata sedici anni
» dopo, e che oggi è nella Galleria predetta. »

[1] Vedi il vol. VI di questa opera, pag. 55.

[2] Sotto, da un lato, v'è dipinta ad olio, l'arme gentilizia di chi un

In questo stesso anno 1497 Filippino sposò Maddalena di Pietro Paolo Monti.[1]

Disegno per la tavola nella sala del Gran Consiglio in Firenze.

Il 28 maggio 1498 venne allogata a Filippino la tavola per la sala del Gran Consiglio nel palazzo della Signoria in Firenze, di cui così parla il Vasari: « Fece.... il disegno d' un' altra tavola grande, con l' ornamento, per la sala del Consiglio; il qual disegno, morendosi, non cominciò altramente a mettere in opera; sebbene fu intagliato l' ornamento, il quale è oggi appresso maestro Baccio Baldini, fiorentino, fisico eccellentissimo ed amatore di tutte le virtù. »[2] L' ornamento di questa tavola fu eseguito da Bartolommeo d'Agnolo fra il 1501 ed il 1502.[3] Anche questo lavoro è uno di quelli che Filippino prese a fare mentre doveva attendere ai dipinti nella cappella Strozzi, che pure trascurò, come più innanzi diremo, per dipingere un affresco a Prato. Nè sappiamo perchè l' esecuzione della tavola da collocarsi nel Palazzo della Signoria (per la quale era stata eseguita la cornice) fosse trascurata anche dopo che le pitture nella cappella Strozzi erano terminate (1502). Morto Filippino la tavola fu data a dipingere a Fra Bartolommeo di San Marco nel 1510, ma questi pure non fece che disegnarvi la composizione a chiaroscuro, e la tavola restò incompiuta per la morte del pittore.[4]

Il 26 giugno dello stesso anno 1498, Filippino, in compagnia del Perugino, di Lorenzo di Credi, e degli

tempo ebbe la proprietà della tavola. Il dipinto è indicato nella Galleria col n. 39.

[1] Vedi il Prospetto cronologico della vita e delle opere di Filippino Lippi nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 492.

[2] Vol. V, pagg. 251-252.

[3] Vedi Vasari, vol. IX, pag. 224, nota 3.

[4] La tavola di Fra Bartolommeo trovasi presentemente nella Galleria degli Ufizi indicata col n. 1265. Vedasi in proposito ciò che fu da noi detto nella edizione inglese di quest'opera col titolo *The History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 451 e segg.

architetti fu chiamato a riparare la lanterna della cappella del Duomo di Firenze percossa dal fulmine.[1]

Nostra Donna con Santi. Tabernacolo in Prato.

Il tabernacolo in Prato che Filippino eseguì nel 1498, trascurando la tavola per la sala del Gran Consiglio in Firenze e gli affreschi della cappella Strozzi, vien così descritto dal Vasari: « In sul canto al Mercatale, pur di Prato, dirimpetto alle monache di Santa Margherita, vicino a certe sue case, fece in un tabernacolo a fresco una bellissima Nostra Donna, con un coro di Serafini in campo di splendore: ed in quest'opera, fra l'altre cose, dimostrò arte e bella avvertenza in un serpente che è sotto a Santa Margherita, tanto strano ed orribile, che fa conoscere dove abbia il veleno, il fuoco e la morte; e il resto di tutta l'opera è colorita con tanta freschezza e vivacità, che merita perciò essere lodato infinitamente. »[2]

La denunzia fatta al Catasto conferma quanto ci riferisce il Vasari relativamente alle case possedute da Filippino in Prato.[3]

1 Vedi Cesare Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, in-8°; Firenze, 1857, pagg. 119-120.

2 Vedi Vasari, vol. V, pag. 246.

3 Filippino nella Portata al catasto del 1498, dichiarò di possedere « una caseta posta in Prato, un chasolare apichato con deta caseta, » nel quale (egli disse) « vo' achoncio una camera la quale vo' dentro mia madre, » che contava dai 62 ai 63 anni. Dell'altra casa posseduta da Fra Filippo, padre del nostro Filippino, presso alla Gorellina (vedi il vol. V di quest'opera, pag. 220) non parla, ma sappiamo che il pittore, nel suo testamento de' 21 settembre 1488, rogato da ser Giovanni di ser Marco da Rumena, l'aveva lasciata, per fondo di dote, ad Alessandra sua sorella maritata a Giovanni Ciardi della Villa di Tavola nel contado di Prato. (Vedi Vasari, edito dal Sansoni, vol. III, pag. 469, in nota). È probabile che la madre di Filippino morisse nel casolare dirimpetto a quel monastero da cui era fuggita, sedotta dal celebre frate. La casa ed il casolare furono trasformati in due case, che ora sono segnate coi numeri civici 271-272, passate all'erede di C. Mazzetti, proprietario anche di quella dove si trova il tabernacolo. Veggasi *Affreschi di Fra Filippo e Filippino Lippi*; Prato, tipografia Salvi, pag. 29, nonchè Gaetano Guasti, *I Quadri della Galleria di Prato*, ecc., op. cit., pag. 58, nota 2ª. Il Guasti inoltre osserva che queste due case furono acquistate

In questo affresco di Prato vedesi nel mezzo Nostra Donna ritta in piedi, che con grazioso movimento regge con la mano del braccio sinistro il Putto, mentre con l' altra gli porge un piccolo globo sormontato dalla croce. Il Putto con le dita della mano del braccio sinistro allungato tocca la croce, ed ha l'altra mano alquanto sollevata : volge esso la testa verso la sua sinistra ove trovasi Santa Caterina. Questa, da un lato, si presenta di profilo, nello spessore del muro che coll' arco gira attorno al tabernacolo. Ha la mano destra al seno e nell'altra tiene la palma: con gli occhi abbassati è rivolta in atto reverente verso il Salvatore. Presso a questa Santa trovasi la ruota altro simbolo del suo martirio.

Dietro alla Santa sta, ritto in piedi, Santo Stefano vestito da levita: nella mano destra tiene la palma, e nell' altra abbassata un libro chiuso e l'asta del gonfalone con la croce. Esso è rivolto verso la divina Madre.

Di faccia a Santa Caterina, cioè dall' altro lato, vi è Santa Margherita parimenti inginocchiata: ha la testa alcun poco inclinata e le mani giunte in atto di preghiera, ed è rivolta verso il Redentore. Tra le dita tiene una piccola croce, e presso ai piedi contorcesi attorno ad essa un drago che con le fauci aperte le si volge contro in atto minaccioso. Dietro alla Santa sta Sant'Antonio Abate, ritto in piedi, rivolto esso pure verso il Salvatore: egli appoggia le mani ad un bastone dal quale pende un campanello.

Superiormente, nel colmo del tabernacolo, attorno alla testa della Vergine e disposti in modo da formare un mezzo cerchio, stanno dei Cherubini e Serafini a mani giunte, in atto di pregare. Più in alto due Angeletti ten-

da Filippino coi denari che ricavò dalla Comunità di Spoleto, in compenso del lavoro fatto da suo padre in quella Cattedrale.

gono sospesa in grazioso atteggiamento una corona sul capo della Vergine.

Il seggio presso al quale sta Nostra Donna è di forma classica e fantastica, tutto lavorato con maschere ed arabeschi, e terminante agli angoli nella parte inferiore con una testa di caprone, a somiglianza di un' ara antica. Sebbene più ricco, questo seggio ricorda nella forma quello della tavola eseguita da Filippino nella chiesa dello Spirito Santo in Firenze. Sul detto seggio sono collocati da un lato due libri; disotto a questi pende un cartellino spiegato con le parole : *Substine et abstine*, parole che abbiam notato trovarsi anche in un altro cartellino nel quadro della Badia di Firenze, eseguito da Filippino, rappresentante la Vergine circondata da Angeli, che appare a San Bernardo.

In questo affresco di Prato, le figure sono gentili e piene di vita, hanno movimenti eleganti e si raggruppano tra loro per modo da formare un bell' insieme. I tipi e i caratteri della Vergine e delle Sante ricordano la Vergine del quadro nella Badia di Firenze, i quali tipi e caratteri non debbono essere passati inosservati a Fra Bartolommeo ed anche allo stesso Raffaello. Quantunque il dipinto di Prato sia una delle migliori opere di Filippino, le figure sono nondimeno alquanto magre ed esili, e mostran già la tendenza a quel fare grazioso, che nelle opere posteriori del nostro pittore vedesi degenerare alquanto nel ricercato.

Il fondo è formato da una elegante architettura a marmi colorati, decorata con arabeschi, maschere, animali, teste fantastiche e capricciose, come frequentemente usava Filippino. Nella parte superiore, fra gli ornati della cornice, vi sono due tabelle triangolari, nell' una delle quali è scritto : « A. D MCCCCL » e nell' altra : « XXXXVIII ». Nella parte inferiore poi vedesi un' arme

gentilizia, che senza dubbio era quella dell' ordinatore. [1]

Quest' affresco ha sofferto in alcune parti, ma, contrariamente a quanto usavasi, non venne restaurato con colori, per cui possiamo ancora credere a quanto afferma il Vasari, che cioè « tutta l' opera è colorita con tanta freschezza e vivacità, che merita perciò essere lodata infinitamente. [2] » Le carnagioni sono chiare, rosee e luminose ; le mezze tinte cerulee e le ombre verdognole e trasparenti. Vaghi, ma non privi di vigoria, sono i colori delle vesti ; il tutto poi è eseguito con molta sicurezza e facilità.

In quest' opera sembra che Filippino abbia esaurito tutto il sentimento e tutta la grazia che esso possedeva. D' ora in poi vedremo nei suoi dipinti un fare grazioso, ma non senza ricercatezza. Questo carattere, che pure in germe riscontrasi nelle opere eseguite dal pittore negli anni precedenti, viene sempre più accentuandosi man mano che si avanza negli anni, per essere poi continuato e sviluppato dal suo discepolo Raffaellino del Garbo.

Il Vasari ci racconta che, Leonardo da Vinci tornato da Milano in Firenze « trovò che i frati de' Servi

[1] Quest'arme fu riconosciuta per quella della famiglia Tieri. Vedi *Affreschi di Fra Filippo e di Filippino*, scritto cit.; Prato, litografia G. Salvi, pag. 10.

[2] Vol. V, pag. 246.

Tutto il colore azzurro nel manto della Vergine fu raschiato. Ci dissero che erasi fatto, molti anni addietro, per ricavarne qualche soldo nella vendita dei colori! Alcuni pezzetti di colore della sopravveste azzurra di Santa Margherita, sono in vari punti caduti, e così anche qualche particella del colore del suo volto. Questo si riscontra anche, qua e là, nel rimanente dell'affresco. In alcune parti è alterata la tinta. Se non si prenderà qualche provvedimento per assicurare il colore all'intonaco e questo al muro, e per riparare il tabernacolo dall'umidità, la pittura col tempo andrà incontro a danni maggiori, e forse finirà col perdersi del tutto.

avevano allogato a Filippino l' opera della tavola dell' altar maggiore della Nunziata: per il che fu detto da Lionardo che volentieri avrebbe fatta una simil cosa. Onde Filippino inteso ciò, come gentil persona ch' egli era, se ne tolse giù; ed i frati, perchè Lionardo la dipingesse, se lo tolsero in casa, facendo le spese a lui ed a tutta la sua famiglia: e così li tenne in pratica lungo tempo, nè mai cominciò nulla. »[1] Poi soggiunge altrove:[2] « Intanto i frati de' Servi di Fiorenza avendo volontà di avere la tavola dello altar maggiore, che fusse tutta fatta da persona famosa, e avendola, mediante la partita di Lionardo da Vinci, che se ne era ito in Francia, renduta a Filippino; egli, quando ebbe fatto la metà d' una di due tavole che v' andavano, passò di questa all' altra vita; onde i frati, per la fede che avevano in Pietro, gli feciono allogazione di tutto il lavoro. »[3]

1 Gli Annotatori del Vasari, nella *Vita di Lionardo da Vinci* (vol. VII, pagg. 28 e 29) avvertono che nell' anno 1499, dopochè il Moro perdette la signoria di Milano, Leonardo tornò a Firenze col matematico Fra Luca Paciolo, e fece i disegni del suo Trattato *De divina proportione*. Fra Luca aveva dimorato con Leonardo in Milano negli ultimi tre anni, e poi anche in Firenze. Vedi Gaye nel *Kunstblatt*, anno 1836, pag. 287.

2 Vedi Vasari, *Vita di Pietro Perugino*, vol. VI, pag. 46.

3 Dalle notizie che si hanno di Leonardo, sappiamo che non era andato in quegli anni in Francia, ma dimorava invece in Italia. Il 25 gennaio 1503 esso era tra gli artisti chiamati a dare il loro parere sul luogo più conveniente ove porre il David di Michelangelo; il 23 luglio di detto anno era al campo sotto Pisa per consultare sul disegno di un'opera da farsi per volgere il corso dell'Arno. Nel 1503-1504 il suo nome trovasi scritto nel *Libro rosso de' creditori e debitori* della Compagnia dei pittori di Firenze (foglio 93 tergo). Negli anni 1503-1505 egli preparava il cartone della *Battaglia d' Anghiari* e cominciava la pittura nella sala del Consiglio, e nel 1505 trovavasi ancora in Firenze. (Vedi per queste notizie il Prospetto cronologico della *Vita e delle opere di Leonardo da Vinci* nel vol. IV del Vasari, edito dal Sansoni, pag. 89). Ammesso anche per vero quanto il Vasari ci racconta sulla dimora di Leonardo in Francia, non sembra esatto che il lavoro stato dapprima allogato a Filippino dai frati dell'Annunziata in Firenze, gli fosse poi restituito appunto per la partenza di Leonardo. La

Il 27 novembre del 1500, Filippino ricevette un acconto per una parte delle pitture da esso eseguite nella cappella Strozzi.[1]

La Vergine con Santi. Gall. di Prato.

Il Vasari ci narra ancora che Filippino fece in Prato, « nell' udienza de' Priori, in una tavoletta molto lodata, la Nostra Donna, San Stefano e San Giovan Battista. »[2] Abbiam già ricordato che Filippino aveva avuta la commissione dal Comune di Prato di dipingere questa tavola il 29 gennaio dell' anno 1501, come egregio pittore, « educato in Prato, » il quale « amava la terra e gli abitanti di essa. »[3] Trovasi poi che il 10 giugno dell' anno successivo, il gonfaloniere e gli otto difensori del popolo stanziarongli fiorini dieci larghi d' oro in oro per la compra dell' oro e dell' azzurro, e il dì 28 aprile del 1503 (come vedremo dalla iscrizione che leggesi sulla tavola) il rimanente del prezzo in fiorini venti. Si sa inoltre che la tavola data a dipingere a Filippino fu fatta fare in Prato della forma che doveva avere per collocarla nella sala dell' Udienza del Comune, e spedita a Firenze, laonde

restituzione della commissione a Filippino parrebbe dipesa invece dal fatto che Leonardo (specialmente negli anni 1503 e 1504) era occupato nel lavoro per la sala del Consiglio in Firenze, in concorrenza con Michelangelo. Comunque sia, o che Filippino cedesse la commissione della tavola per la chiesa de' Servi a Leonardo, e che questi per una ragione o per l'altra non la eseguisse, o che, come pare più probabile, questa cessione effettivamente non avvenisse; certo è che, nell'anno 1503, quando Leonardo attendeva ai suoi lavori nel palazzo della Signoria, la pittura della tavola per la chiesa dei Servi era affidata a Filippino.

[1] Sotto alla data predetta trovasi ricordato che « Filippo di Filippo » dipintore dee avere fiorini 143. 2. 6, per resto di quello se li deve dare, » quando arà finito la cappella di Santa Maria Novella. » Vedi nella tragedia *Filippo Strozzi* del Niccolini la nota 1ª, pag. 324 dei *Documenti*, citata dagli Annotatori del Vasari, vol. V, pag. 249, nota 2ª.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 246.

[3] Vedi Gaetano Guasti, *I Quadri della Galleria*, ecc. *del Comune di Prato*, op. cit., pagg. 59-60.

il Comune pagò a Silvestro Papini di Cavagliano soldi sedici per averla trasportata.[1]

Questa tavola che termina centinata (e cioè a guisa di lunetta) presentemente trovasi nella Galleria di Prato. La pittura ha sofferto vari danni, è stata anche malamente ripulita e poi in gran parte ridipinta. Da quanto però se ne può giudicare, sembra che Filippino non eseguisse tutta di propria mano questa pittura, ma si servisse di qualche suo scolare.

Nel mezzo del quadro è raffigurata la Vergine col Bambin Gesù sulle ginocchia. Questi è rivolto con la persona alla sua sinistra verso il piccolo San Giovanni che gli sta inginocchiato dinanzi da un lato. San Giovanni tiene la mano destra al petto e nella sinistra la croce ed un rotolo, su cui sta scritto *Agnus Dei*. Dall' altro lato trovasi Santo Stefano inginocchiato, rivolto a mani giunte verso il Salvatore. Esso ha nella mano destra la bandiera con la croce rossa in campo bianco. Il fondo rappresenta una campagna verdeggiante, e in distanza veggonsi dei castelli e delle torri in parte diruti. Il dipinto conserva sempre la sua antica cornice lavorata d'intaglio con fiori e frutti su fondo dorato. Sotto, nella base, è scritto a lettere d'oro:

UT MEVS HIC NATVS IVSTVS; SERVATE FREQVENTER
SIC VOS IVSTITIAM PAVPERIBVSQUE PII. A. D. MCCCCCIII[2]

1 Gaetano Guasti, op. cit., pag. 61.

2 Nella Galleria di Prato questa tavola portava il n. XI; nel nuovo catalogo è indicata col n. XX. Le figure sono minori del naturale. La testa della Vergine ha sofferto: il manto azzurro è tutto rinnuovato. Il panno rosso-lacca che copre in parte la pelle indossata dal Battista, ha sofferto, e stava per cadere. Le aureole dorate sono coperte di tinta gialla, nè può dirsi che il rimanente si conservi in buono stato. Ci vien riferito che recentemente il Municipio di Prato fece riparare questa tavola, assicurandone il colore nelle parti dove minacciava di cadere, e ripulendo il dipinto dal sudicio che lo copriva.

Lo Sposalizio di S. Caterina nelle chiesa di S. Domenico in Bologna.

Nel 1501, mentre Filippino aveva preso a fare la tavola pel Comune di Prato (che non fu condotta a termine se non tre anni più tardi, nel 1503, e cioè un anno dopo che erano state ultimate le pitture della cappella Strozzi), eseguì anche un' altra tavola per la chiesa di San Domenico in Bologna. Il Vasari la ricorda con le seguenti parole: « e fece a Bologna, in San Domenico, allato alla cappella dell' altar maggiore, a man sinistra, in una tavola un San Bastiano; che fu cosa degna di molta lode. »[1] Dunque, mentre Filippino stava per ultimare le pitture della cappella Strozzi, prese a fare altri lavori, ad onta della lettera da lui scritta addì 2 aprile 1487 da Roma a Filippo Strozzi, nella quale diceva che « in questo Santo Giovanni a ogni modo, piacendo ad Idio, verrò chostà, et non per altro se non solo per dare principio a tale opera, e non attendere a nessun' altra chosa. »

In questa tavola di Bologna dipinse nel mezzo la Vergine seduta,[2] la quale regge sulle sue ginocchia, ritto in piedi, il Bambino Gesù. L'uno e l'altra son rivolti alquanto alla loro sinistra, verso Santa Caterina, che sta inginocchiata dinanzi a loro. Il Putto con la mano sinistra prende il medio e l' anulare della mano sinistra della Santa, e nell' altra mano alquanto sollevata tiene l' anello che sta per volerle porre in dito.

Dietro a Santa Caterina sono San Sebastiano e San Paolo. Il primo è in parte coperto da un panno che gli gira attorno ai fianchi, ed è legato, con le braccia dietro alle spalle, ad una colonna. Si presenta quasi di fronte allo spettatore, ed è rivolto con la testa ad osservare Gesù. A destra di San Sebastiano e dietro alla Santa,

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 247.

[2] Anche questo seggio è di stile classico, imitante l'antico, e posa sopra un gradino di forma rotonda.

trovasi San Paolo, veduto quasi di fronte: con la mano sinistra tiene l'impugnatura della spada, la cui punta posa in terra, ed ha l'altra mano sollevata e aperta. Anch'esso guarda il Redentore.

Dall'altro lato del quadro, in vicinanza alla Vergine, sta San Giovanni Battista, che vedesi di tre quarti quasi di schiena. È in parte coperto da una pelle e da un manto rosso, le cui pieghe vengono raccolte dalla mano del braccio destro abbassato. Tiene la lunga asta della croce appoggiata alla spalla sinistra ed al pavimento marmoreo. Ha aperta e sollevata la mano del braccio sinistro piegato, e si fa alquanto innanzi con la persona verso Gesù. Tra San Giovanni e la Vergine, di riscontro a San Paolo che è dal lato opposto, vedesi di tre quarti San Pietro. È rivolto esso pure ad osservare fissamente la cerimonia, ed ha nella mano destra le mistiche chiavi.

Dietro, una colonna sorge a ridosso di due pilastri di buono stile architettonico, che posano sopra un basamento, e sostengono un arco, di cui non vedesi che il principio. Sotto al basamento ricorrono due gradini.

In luogo più basso, vedesi di fronte San Giuseppe, il quale, con le mani appoggiate ad un bastone e col capo coperto da un panno a guisa di turbante, volgesi esso pure ad osservare la cerimonia. Nel fondo, ai lati, v'hanno due edifici parimenti di buono stile architettonico. Sulla cornice di quello a sinistra dello spettatore, stanno quattro Angeli che veggonsi di profilo, in atto di venire innanzi: portano dei candelabri con torcie accese. Altri due Angeli, pur di profilo, stanno sul cornicione dell'altro edificio, ed essi pure portano candelabri con torcie accese. La mezza figura dell'Eterno apparisce in mezzo al cielo, di fronte, tra le nubi. Egli tiene nella

sinistra il globo e con l'altra mano sollevata imparte la benedizione. Le figure della parte inferiore che trovansi nel mezzo del dipinto, staccano sull'azzurro del cielo leggermente coperto da nubi.

Nell'alto dell'edificio rappresentato a sinistra, dietro a San Sebastiano, vedesi un'arme gentilizia che dovrebbe essere quella dell'ordinatore del quadro,[1] sul davanti del quale edificio sono dipinti due gradini, e, allato a Santa Caterina, si vede parte d'una ruota, simbolo del suo martirio. Da un lato v'è un cartellino con la seguente iscrizione:

OPVS. PHILIPPINI.
FLOR. PICT.
A. S. MCCCCCI.

Ben disposto è il gruppo principale. La Santa Caterina ha forme gentili; buone proporzioni e tipo piacente la Vergine. Non altrettanto può dirsi del Putto di forme soverchiamente carnose con tipo poco grazioso. La figura di San Sebastiano è assai pregevole: sia per lo studio del nudo, sia per la intelligenza delle forme, crediamo che essa possa rivaleggiare con le figure nude del Pollajolo, o con quelle d'Andrea del Castagno. Vi si notano infatti tutti i progressi che in tale studio aveva fatto l'arte fiorentina a quel tempo. Appunto perciò crediamo che il Vasari, nel parlare di questa tavola, ricordi soltanto la figura di San Sebastiano, tacendo affatto di quelle degli altri Santi. Essa è infatti « cosa degna di molta lode, » e

[1] La cappella ove trovasi questa tavola di Filippino dicesi essere quella dei conti Isolani. Non sappiamo se questa famiglia sia stata, al tempo di Filippino, la patrona della detta cappella: se ciò fosse, l'arme gentilizia dipinta sulla tavola dovrebbe esser quella di qualche membro della ricordata nobile famiglia.

merita di essere considerata, non come figura subordinata e accessoria, ma come principale del quadro, in luogo del gruppo della Vergine, del Putto e di Santa Caterina, che pure avrebbe dovuto emergere su tutto il rimanente del dipinto.[1]

Cappella Strozzi in S. M. Novella in Firenze.

Come abbiamo più volte ricordato, Filippino ricevette la commissione di dipingere la cappella Strozzi in Santa Maria Novella di Firenze, il 21 aprile 1487. Abbiamo anche veduto che si recò a Roma il 27 agosto 1488, e cioè un anno e quattro mesi dopo avere preso a fare quelle pitture. È da credere pertanto che in questo tempo il pittore attendesse agli studi necessari per la detta cappella e ponesse mano a dipingere la vôlta. Filippino doveva star molto nel cuore di Lorenzo de' Medici se in virtù delle sue raccomandazioni il cardinale Caraffa avevagli allogato a fare la sua cappella; ed è eziandio probabile che appunto per l' alta protezione di Lorenzo de' Medici, lo Strozzi non si risentisse molto vedendo trascurato il suo lavoro, anzi pare si possa credere che egli medesimo permettesse al pittore di recarsi in Roma per dipingere la cappella Caraffa.[2]

[1] Le figure sono di grandezza naturale: l'esecuzione tecnica si conosce molto franca e risoluta. La tempera è di tal natura che rassomiglia a quella della pittura ad olio. Il colore è però alquanto crudo di tinte, come quasi sempre avvien di notare nelle opere eseguite da Filippino in quelli ultimi anni. Le carni sono giallastro-chiare nelle luci, cerulei i passaggi delle mezze tinte, e le ombre di color verdastro-oliva. Forti sono i toni dei colori delle vesti.

Negli anni scorsi la pittura fu malamente pulita, e per tale pulitura ha perduto quell' armonia che doveva avere. Fu anche in molte parti ritoccata con colori. L' azzurro del cielo è tutto rinnovato, e così si vede rinnovato il colore del pavimento. La pittura è anche coperta di molta vernice, il che ne danneggia grandemente l'effetto, lasciando nell' animo dello spettatore una poco gradevole impressione.

[2] Nel suo testamento del dì 14 maggio 1491, Filippo Strozzi dopo la descrizione di quanto doveva contenere la cappella « secondo el principio già cominciato, » ordina agli eredi che essi « la faccino di tutto fornire in fra anni due proxime futuri dal dì della morte mia; et che

In uno dei quattro scompartimenti della vôlta della cappella Strozzi rappresentò Adamo seduto in terra, di

Vôlta della cappella Strozzi.

in epsa Cappella et in suoi ornamenti et acconcimi, et fornimenti, et sepoltura, et chose predicte, essi miei heredi vi spendino almeno fiorini mille larghi, conputatovi drento quelli che per me vi fusse speso in vita. Et al caso che infra dicto tempo ella non fusse finita come di sopra, in tal caso voglio che gli operai di dicta chiesa di Santa Maria Novella di Firenze che pe' tempi saranno, insieme con uno dei più idonei a tale opera di chasa gli Strozzi, da essere a ciò electo e deputato pe' consoli dell'arte de' mercanti di Chalimala, che pe' tempi saranno;... et chosi dicti operai... faccino finire dicta capella più presto si possa dopo dicti due anni, et di chosi fare gli prego et gravo strettamente, et che ogni quantità di danari insino in dicta somma di fiorini mille larghi vi savesse a spendere, computativi drento quegli che vavessi spesi io in vita mia, et detti miei heredi gli abbino a pagare a chi et come et a quegli tempi et termini che per dicti operai... sarà chiarito o deliberato. » E quando gli eredi non avessero avuto da sborsare la somma, dava piena facoltà « di riscuotere, vendere, impegnare, alienare et concedere riferendo singula singulis, a chi parrà loro, tanto che ritragghino la somma che bisogno sarà per dicta opera. » (Vedi Gaye, op. cit., vol. I, pag. 359 e 363). Sia che gli esecutori testamentari non fossero d'accordo, sia che trovassero difficoltà nel raccogliere la somma occorrente, le volontà del testatore non furono per intero compiute. Nè è da credere che Filippino avesse poco desiderio di condurre a termine il lavoro incominciato: come abbiamo già riferito, il Lippi scrivendo da Roma allo Strozzi il 2 maggio 1489, mostrava tutto il suo buon volere di attendere a questa commissione. Comunque sia, certo è che Filippino ricevette un acconto il dì 27 novembre 1500, la qual cosa prova che a quel tempo non aveva condotto a termine tutta l'opera. Nel detto giorno si ha che « Filippo di Filippo dipintore dee avere fiorini 143,2,6 per resto di quello se li deve dare, quando arà finito la cappella di Santa Maria Novella. » Queste pitture, come si vedrà, furono condotte a termine nel 1502. Altri particolari intorno ai dipinti della cappella si trovano nella *Vita di Filippo Strozzi*, scritta dal figlio Lorenzo (pubblicata per cura del can. Giuseppe Bini e Pietro Bigazzi; Firenze, tipografia della Casa di Correzione, 1850), il quale racconta che addì 21 aprile 1487 Filippino ricevette fiorini trentacinque, ed il resto fino a fiorini 100, quando vorrà andare a Venezia. L' 8 agosto 1489 (forse stile fiorentino, 1488) Filippino ricevette fiorini 65, il che sarebbe avvenuto poco innanzi che egli facesse testamento e prima della sua partenza per Roma. Il 26 settembre di detto anno ricevette altri fiorini 25. È quindi probabile che la partenza da Firenze per Roma sia avvenuta dopo quest'ultima data. Ma stando a queste notizie, non si comprenderebbe come il pittore avesse ricevuto acconti dallo Strozzi senza avere nemmeno incominciata l' opera. A giustificazione di questi fatti contraddittori, bisognerebbe ammettere che fossero stati eseguiti e condotti a

fronte allo spettatore, in parte coperto dalla pelle d'un bove. Dal suo capo partono raggi di luce. Volge egli la testa verso la sua sinistra fissando lo sguardo nel serpente che si avvolge attorno ad un tronco d'albero: ha questi la testa di giovane donna avvenente rivolta verso Adamo.

Un fanciullo, forse il primogenito del Patriarca, alla vista del serpente, verso il quale fissa lo sguardo, fugge atterrito con le braccia stese dinanzi a sè, e andando verso il padre con una delle mani si attacca all'asta della zappa che Adamo tiene appoggiata in terra ed alla sua spalla destra. Il Patriarca posa le mani sul fanciullo in atto di proteggerlo.

Nella parte inferiore, dintorno al gruppo e tra le nubi in parte messe in ombra, si veggono degli Angeletti in graziosi atteggiamenti; più sotto, negli angoli, trovansi altri due Angeletti, ciascuno dei quali ha tra le mani una cordicella a cui è sospesa una tabelletta con la scritta: « Adam, » e « Pĩiarcha » (Patriarcha). La cui figura stacca su di un cielo luminoso, mentre la parte inferiore è in ombra. Dall'alto partono dei raggi di luce diretti al Patriarca. Questo gruppo è pieno di verità e naturalezza, con movimenti pronti: il tipo e le forme delle figure mostrano però un naturalismo non privo di volgarità.

Nel secondo scompartimento sta Noè seduto in terra e rivolto con la persona alquanto a sinistra. Tiene

termine i lavori della vôlta; e in questa opinione ci conferma l'aver notato nelle pitture di essa caratteri che farebbero credere essere state eseguite qualche anno prima delle altre sulle pareti della cappella. Quanto al viaggio di Filippino a Venezia non pare che si effettuasse.

Vedi Vasari, vol. V, pag. 249 e seguenti. L'Albertini, nel suo *Memoriale*, op. cit., ricorda nella chiesa di Santa Maria Novella « la cappella maiore con la tavola insulata è di Domenico G., et quella dello Strozii è di Philippino; cose bellissime. »

nella mano del braccio sinistro piegato una cornucopia contenente dei tralci di vite con grappoli d' uva, e, sostenuto da essa, un libro aperto dinanzi a sè, sul quale appoggia l' altra mano. Il Patriarca è intento a leggere. Larghe e spaziose vesti lo coprono in parte. Attorno al capo ha un panno a guisa di turbante. Presso a lui, sul terreno, vi è un ramo d' olivo: dall' altro lato veggonsi due colombe sull'arca. Qui pure dintorno, tra le nubi in parte messe in ombra, stanno degli Angeletti in vari atteggiamenti, e nella parte inferiore, verso gli angoli, altri due Angeletti, ciascuno dei quali sostiene una tabella (in forma diversa di quelle del precedente scompartimento), su cui sta scritto: « Noè, » e « Pĩarcha. » La figura di Noè stacca sul cielo luminoso: dal suo capo partono raggi di luce, ed altri raggi scendono dall' alto. Anche questa figura ha movimento facile e naturale.

Nel terzo scompartimento è raffigurato Giacobbe. Si presenta egli di fianco allo spettatore, ma con la testa quasi di fronte e con gli occhi rivolti ad un libro aperto, che alcuni Angeletti posti da un lato a sinistra dello spettatore gli sostengono dinanzi. Ha nella destra un vaso appoggiato alla gamba, e nell' altra che riposa sul ginocchio, un rotolo spiegato svolazzante per l' aria. In questo rotolo leggonsi alcune parole della profezia relative al Patriarca: Hec . Est . Domvs . Dei . Et . Pora .... Te. Qui pure si hanno molti Angeletti in belli e scherzosi atteggiamenti. Negli angoli si vedono pure alcuni Angeletti che sostengono con nastri due tondi, sull' uno dei quali sta scritto: « Jacob, » e sull' altro: « Pĩarcha. » Dal capo di Giacobbe partono raggi di luce, ed altri raggi scendono dall' alto. Il Patriarca coperto da ampie vesti tiene accomodato sul capo un panno di cui qualche lembo svolazza per l' aria. La parte superiore

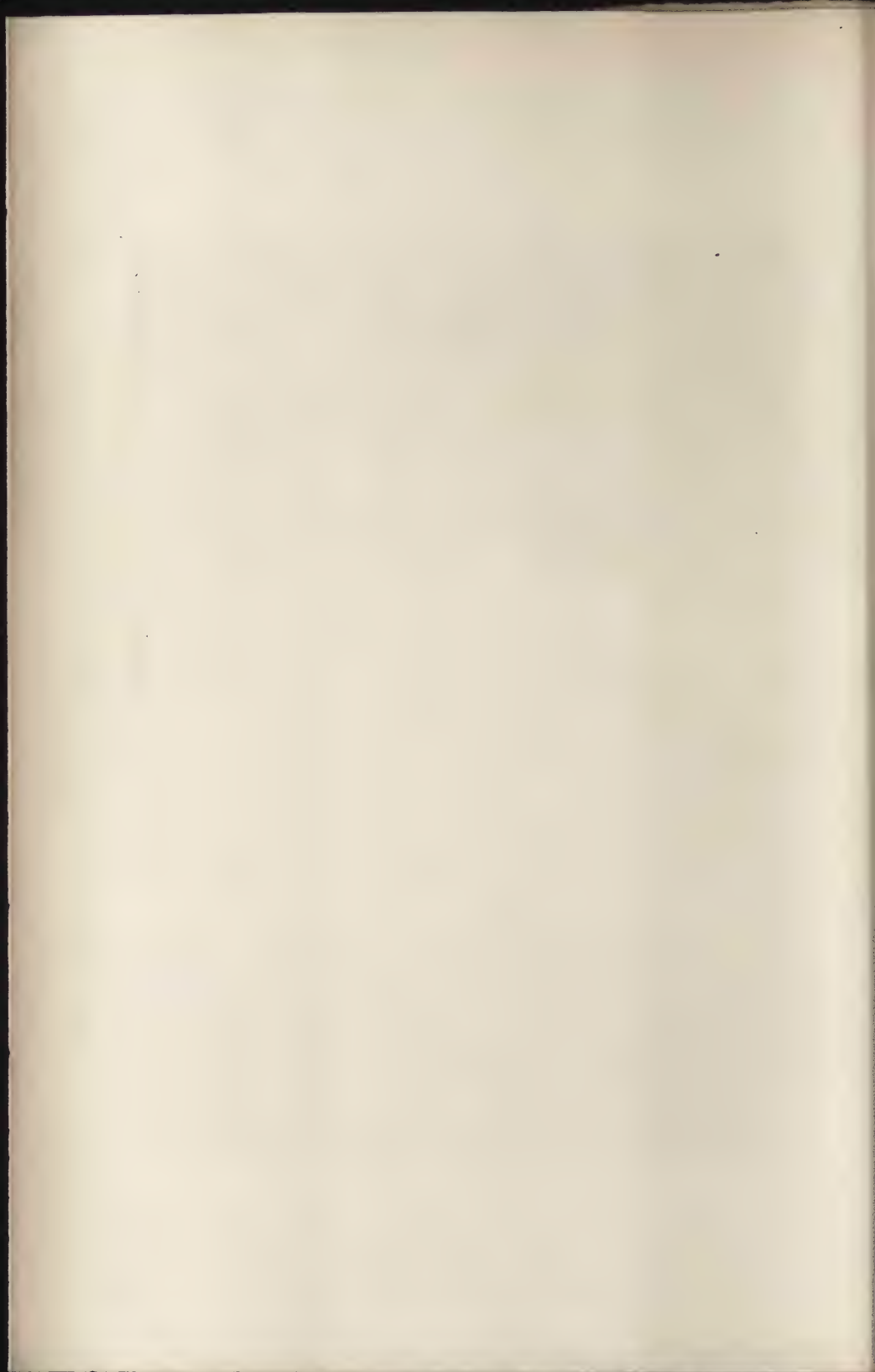
della figura stacca sul cielo luminoso. Anche questa è una bella e graziosa figura con buon movimento. È assai grazioso il gruppo dei due Angeletti i quali con le braccia sollevate sostengono il libro aperto dinanzi al ricordato Patriarca.

Nel quarto scompartimento è rappresentato Abramo. La figura di questo Patriarca è grandiosa, ma sovraccarica di vesti, del qual difetto non sono privi i dipinti del padre del nostro pittore, Fra Filippo, e nemmeno quelli del Botticelli. Sta Abramo seduto in faccia allo spettatore : con la mano destra appoggiata al ginocchio stringe in atto minaccioso il coltello; ha l' altro braccio allungato con la mano aperta. Presso al Patriarca e alla sua sinistra, trovasi l' ara (la cui forma imita quelle dell' arte classica), dalla quale pende la testa del capretto ucciso. Anche qui, nella parte inferiore, tra le nubi messe in parte in ombra, veggonsi alcuni Angeletti in vari e graziosi atteggiamenti, e negli angoli altri che tengono i nastri a cui sono appese due tabelle rettangolari con le scritte: « Abram, » e « Prĩarcha. »

In queste pitture della vòlta il colore è vago e trasparente, e non difetta nè di forza nè di chiaroscuro. Forti e vigorosi sono i toni dei colori delle vesti ; larga è la massa delle luci e delle ombre ; largo parimenti è il panneggiamento, ma sempre, come si ebbe già a notare, tendente a far volume. Franco è il disegno, e franco e pronto è il movimento delle figure, che pure non mancano d' un certo fare grandioso, e dimostrano lo studio che il nostro pittore fece sul vero. Fra queste figure la migliore, anco per la sua forma, ci sembra quella di Giacobbe ; l' altra di Abramo si distingue invece per forza ed energia sulle altre.

Questi quattro scompartimenti sono racchiusi entro

ABRAMO.

Pittura di Filippino Lippi in uno degli scompartimenti della volta della cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze.

quattro cornici o costoloni, con una ricca ornamentazione dipinta che ricorda l' arte classica. Il tutto è lumeggiato con oro. Nel mezzo v' è uno stemma con tre lune, arme di casa Strozzi.

La parte migliore delle pitture della cappella è per ogni riguardo, secondo noi, questa della vòlta. Ciò dipende anco dal non aver essa sofferto i danni e i restauri che hanno sofferto le pareti. Si deve però anche ammettere che Filippino, come il Botticelli, quando non aveva da eseguire composizioni con molte figure, emergeva nella sua arte. Belli oltremodo sono in questa vòlta i gruppi degli Angeletti o Putti che scherzano tra le nubi con tanto graziosi atteggiamenti. Notevole è anche la massa delle luci e delle ombre nelle nubi dove si muovono i ricordati Angeletti. Di essi è probabile si rammentasse l' Urbinate quando colorì quelli che sono nell' affresco della Disputa del Santissimo Sacramento in Vaticano, pur imprimendovi quell'arte e quella grazia che erano a lui proprie. [1]

In queste pitture della vòlta ci sembra di riscontrare un sentimento artistico ed un modo di comporre, che ricordano le Sibille già da noi mentovate nella vòlta della cappella Caraffa in Roma, eseguite da Filippino, che però sono attorniate da un maggior numero d' Angeli. Siamo anzi disposti ad ammettere che la vòlta della cappella Strozzi fosse dipinta prima di quella della cappella Caraffa. E accettando tale ipotesi, si potrebbe credere che Filippino sospendesse il lavoro già incominciato in Firenze per recarsi a Roma, e lo riprendesse quindi dopo terminate le pitture della cappella Caraffa.

Lunetta a destra: Martirio di S. Filippo.

Nella grande lunetta a destra di chi entra nella cappella Strozzi, è rappresentato il Martirio di San Fi-

[1] Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. II, pag. 42.

lippo.[1] Il Santo è crocifisso e legato coi piedi staccati ad una croce, formata con tronchi d'un grande albero. Sotto a lui, a sinistra dell'osservatore, trovansi due uomini della plebe solo in parte coperti ai fianchi da panni, uno dei quali sta presso alla croce e l'altro più da lungi. Questi è salito sopra il basamento marmoreo d'un edificio diruto, di architettura classica. L'una e l'altra di queste due figure sono incurvate, in atto di tirare con forza le corde a cui è legata la croce, per rizzarla. Sotto, da questo lato ma in basso, sul terreno trovasi un vecchio, anch' esso in parte coperto da povere vesti, il quale tiene da l'un dei capi un grosso legno appoggiato nel mezzo su di un capitello rovesciato a terra, che è uno dei resti dell'edificio rovinato. L'altro capo del legno è sottoposto alla estremità della croce, che il vecchio si sforza di tener ferma mentre viene alzata.

Due altri manigoldi, dal lato opposto della croce, puntano contro questa due scale che tengono con le mani ritte e sollevate, sforzandosi di dare aiuto per alzar la croce. Anche essi sono in parte coperti da povere vesti, ed hanno i calzari legati con corde. Appresso stanno due guerrieri, che veggonsi di profilo. Il primo

[1] « È anco molto lodata la invenzione della storia nell'essere quel Santo crucifisso: perchè egli s' imaginò, per quanto si conosce, che egli in terra fusse disteso in sulla croce, e poi così tutto insieme alzato e tirato in alto per via di canapi e funi e di puntelli; le quali funi e canapi sono avvolte a certe anticaglie rotte, e pezzi di pilastri e imbasamenti, e tirate da alcuni ministri. Dall' altro lato regge il peso della detta croce e del Santo che vi è sopra nudo, da una banda uno con una scala con la quale l' ha inforcata, e dall' altra un altro con un puntello sostenendola insino a che due altri, fatto lieva a piè del ceppo e pedale d' essa croce, va bilicando il peso per metterla nella buca fatta in terra, dove aveva da star ritta; che più non è possibile, nè per invenzione nè per disegno, nè per quale si voglia altra industria o artifizio, far meglio. Sonovi, oltre ciò, molte grottesche e altre cose lavorate di chiaroscuro simili al marmo, e fatte stranamente, con invenzione e disegno bellissimo. » Vasari, vol. V, pagg. 250-251.

di questi porta l'asta d'una bandiera sormontata da un'aquila, e sta osservando il Santo, mentre il secondo tiene nella mano del braccio destro alquanto sollevato, il bastone del comando, e si volge in atto d'impartire degli ordini.

Dall' altro lato del dipinto, in faccia alle due figure, presentasi per primo un uomo che mestamente osservando il Santo, tiene le mani abbassate su d'un fanciullo (forse il figlio) che gli sta dinanzi. Questo come atterrito guarda il Santo e si sostiene con le mani al braccio sinistro dell' uomo testè menzionato. Dietro a lui v'è un altro uomo rivolto anch' esso al Santo, e posa la mano destra sul braccio del primo, mentre con l'altra mano sollevata accenna al Santo medesimo. In vicinanza di questi vedesi un'ara di forma classica. Sul terreno, qua e là, sono vari frammenti marmorei dell' edificio diruto, tra cui un fusto di colonna, e parimenti stanno sparsi per terra una scure, una vanga ed altri attrezzi.

Le figure sono ben disposte, ma, secondo il solito, specialmente nei dipinti eseguiti dal nostro pittore in questi ultimi tempi, riscontrasi molto realismo non privo di una certa volgarità di forme, di tipi e d'espressione. Dobbiamo altresì notare la bizzarria dei costumi che indossano le figure, ed un panneggiamento molto ampio e sovraccarico di pieghe. Il Santo ha forme grossolane ed una espressione che s'avvicina al volgare. Tutto ciò spicca sul cielo molto risplendente.

Parete destra: Miracolo di S. Filippo.

Sotto a questo affresco rappresentante il Martirio di San Filippo, è dipinto il miracolo del Santo medesimo che fa uscire disotto all' altare del tempio di Marte il mostro, che col suo fetore uccide il figliuolo del Re.[1]

[1] « Nell' altra faccia è San Filippo nel tempio di Marte, che fa uscire di sotto l'altare il serpente che uccide col puzzo il figliuolo del

Il tempio che si presenta in forma di semicerchio, riposa su gradini ed ha ai lati cariatidi e trofei. Nel semicerchio sostenuto dalle cariatidi vedesi molto vasellame di varia forma, e sulla cima, ai lati, una Vittoria per parte. Queste Vittorie hanno in una mano una corda con la quale tengono legato dinanzi a loro un uomo inginocchiato, quasi nudo, mentre coll' altra mano sostengono, sulla testa del vinto, una palma. Sotto a ciascuno di questi gruppi, nella base, vi è questa scritta: Ex . H . Tri , e D . M . Vicit . Pendono dall' alto, nel mezzo, delle lampade accese. Ai lati, il tempio è fiancheggiato da tre colonne per parte sulle quali posa un ricco cornicione messo in prospettiva, avente da ogni parte sul davanti un trofeo. Nel mezzo del tempio sopra tre gradini si alza un' ara di forma rotonda sostenuta da pilastrini e colonnette, anch' essa molto ricca d' ornamentazione. Sull' ara è un piedistallo pure rotondo con alcune eleganti figurette scolpite tra l' ornato e con sfingi alla base. La figura di Marte sta ritta in piedi sul piedistallo, ed è vestita da imperatore romano, con la testa rivolta da un lato verso San Filippo: nella destra sollevata tiene una torcia o fiaccola accesa, mentre poggia l' altra mano abbassata sulla testa d' un animale che sembra aver la forma d' un gatto. Questo animale, ritto sulle zampe di dietro, posa la testa e le zampe anteriori sulla gamba sinistra del detto Marte. Dall' altro lato, presso ai piedi della statua, trovasi un pappagallo. Sull' altare è collocato del vasellame da servire alle cerimonie religiose.

re: e dove in certe scale finge il pittore la buca per la quale usci di sotto l' altare il serpente, vi dipinse la rottura d' uno scaglione tanto bene, che volendo una sera uno de' garzoni di Filippo riporre non so che cosa, acciò non fosse veduta da uno che picchiava per entrare, corse alla buca così in fretta per appiattarvela dentro e ne rimase ingannato. Dimostrò anco tanta arte Filippo nel serpente, che il veleno, il fetore ed il fuoco pare piuttosto naturale che dipinto. » Vasari, vol. V, pag. 250.

A sinistra dello spettatore, sul davanti, è San Filippo veduto quasi di profilo. Egli ha nella mano sinistra l'asta della croce che poggia ritta sul pavimento, mentre coll' indice dell' altra sollevata indica il cielo. Abbassa alquanto la testa nell' atto che fa uscire dal primo dei gradini dell' altare (nel quale vedesi la buca con la pietra smossa) il mostro. Questo si contorce pieno di ferocia: ha le fauci aperte, gli occhi scintillanti, ed è rivolto verso il figliuolo del Re, riccamente vestito, con forme asciutte e regolari, folta, copiosa e ricciuta capigliatura; il quale si presenta di faccia, ed è il primo, sul davanti, a destra dello spettatore. Con le braccia penzoloni e le gambe che mal lo sostengono, si volge alquanto con la persona e con la testa verso la sua sinistra, dal lato opposto del mostro. Mentre sta per cadere esanime, vien sorretto da un uomo, vestito all'orientale e col turbante in testa, che gli sta dietro, il quale volgesi a guardare con terrore il serpente.

Alla destra di questo stanno due altri uomini che guardano, essi pure atterriti, il mostro; il primo dei quali turasi il naso per non sentire il fetore che emana dall' animale; l' altro che è un giovane di forme graziose da parere leonardesche, vestito elegantemente, con ricciuta capigliatura e col capo coronato di foglie, si fa innanzi con la testa rivolta al mostro, portando un grande candelabro a cinque braccia con fiaccole accese. Una lunga fascia si alza dal basso e gira attorno alle due prime braccia del candelabro, per terminare svolazzando per l' aria. Tre altre figure virili, in vari atteggiamenti di sorpresa e dolore, stanno osservando il figliuolo del Re. Presso a loro, sul davanti, vedesi di profilo la figura d' un Moro, alquanto attempato ma forte e robusto, che avendo le braccia abbassate tiene con le mani in parte sollevato il lungo mantello da cui

è coperto: ha in capo un alto berretto di pelle a cono, e si mostra pensieroso nell' atto di guardare il mostro. La figura non manca di una certa grandiosità, e ricorda quelle dipinte da Fra Filippo nelle lunette del coro della Cattedrale di Prato.[1]

In faccia a San Filippo sta il sacerdote del tempio, che in aria truce e con le mani alzate, scende inorridito i gradini del medesimo, dirigendosi verso il lato opposto al Santo. Dall' altra parte del dipinto, dietro a San Filippo, vedesi un' altra figura di sacerdote pagano, avvolto in largo panneggiamento da lui in parte sostenuto con la mano destra abbassata. Appoggia il capo sulla mano dell' altro braccio piegato, mostrandosi afflitto. Il suo vicino osserva, esso pure, il mostro, e per difendersi dall' orribile fetore, si tura forte le narici con la mano destra, tenendo la bocca aperta per respirare.

Presso a questi stanno due guerrieri vestiti all' antica, col capo coperto dall' elmo piumato. Portano un'asta con sopra dei rostri ed altri emblemi usati dai Romani. Il primo di essi accenna al compagno coll' indice della mano del braccio destro steso, il mostro. Dietro veggonsi due turchi: il primo dei quali tiene la mano sinistra alla faccia turandosi il naso e sostiene con la spalla destra la lunga asta d'un vessillo appoggiata al pavimento marmoreo. Un altro vessillo simile tiene il suo compagno, sul quale v'è l'insegna della mezzaluna. Il tutto stacca sull' azzurro del cielo velato in parte dalle nubi.

Questa ricca composizione è piena di vita e di movimento, e mostra in ogni singola parte quanto il

[1] È probabile che questa figura sia il ritratto di quel moro Giovanni, « grande nero, mio schiavo, » che Filippo Strozzi ricorda nel suo testamento del 14 maggio 1491 e che volle fosse « libero et francho da ogni servitù » dopo la sua morte. Vedi il detto testamento riportato dal Gaye, *Carteggio*, ecc., vol. I, pag. 359 e segg.

pittore studiasse sul vero. Da alcuni caratteri, forme di figure ed acconciature rilevasi come Filippino cercasse di seguire quel fare grazioso, che è una particolarità dei seguaci e scolari di Leonardo, e segnatamente di Giovannantonio Bazzi detto il Sodoma. Così il mostro, con quella sua forma e con quel movimento capriccioso e fantastico, ricorda gli animali o chimere che fecero Leonardo e Michelangelo. Ci sembra che in questa composizione si riscontrino i caratteri, il movimento e l'arte visibili nella tavola ricordata nella Galleria degli Uffizi e rappresentante l'Adorazione dei Re magi, che Filippino fece pei frati Scopetini a San Donato.

Lunetta a sinistra: Martirio di S. Giovanni evangelista.

Nella grande lunetta di contro è rappresentato il Martirio di San Giovanni evangelista. [1] Il Santo è dipinto nel mezzo, immerso sino ai fianchi in una caldaia d'olio bollente. Si presenta esso di fronte, con le mani giunte in atto di preghiera e con la testa alquanto piegata alla sua destra verso l'Imperatore. Questi è veduto di profilo, in atto di alzarsi da un trono di forma che ricorda l'arte classica, ed al quale si sale per mezzo di alcuni gradini. Il detto Imperatore ha nella mano destra, appoggiata al bracciuolo del seggio, il bastone del comando e si protende innanzi con la persona in aria minacciosa, accennando al Santo coll'indice della mano dell'altro braccio steso.

Da questo lato sta un manigoldo, coperto solo in parte da povere vesti, il quale presentasi di fronte allo spettatore alquanto incurvato con la persona: ha tra le mani un lungo bastone con cui cerca di alimentare il fuoco che arde sotto alla caldaia. Un altro, dal lato

[1] « Appresso ciò, dove esso San Giovanni bolle nell'olio, si vede la collera del giudice che comanda che il fuoco si faccia maggiore, ed il riverberare delle fiamme nel viso di chi soffia; e tutte le figure sono fatte con belle e diverse attitudini. » Vasari, vol. V, pag. 250.

opposto e veduto di fronte, con la persona piegata in movimento contorto e veemente, tiene nella mano del braccio destro abbassato delle legna, e con la mano aperta dell' altro braccio piegato cerca di ripararsi dal calore della fiamma che s' inalza disotto alla caldaia.

Dietro a questo è una guardia veduta pure di fronte, con la testa piegata verso destra, la quale cerca ripararsi con lo scudo dalle vampe del fuoco, mentre tiene appoggiata alla spalla con la mano sinistra abbassata, un' asta portante una tabelletta in cui sono scritte le iniziali S. C. Questa tabelletta è sormontata da una mano. Alla sinistra di questa figura trovasi un littore che ha in una mano il fascio con la scure, e accenna con l' altra al fuoco. Viene per ultimo un guerriero veduto di profilo. Nella mano destra abbassata tiene un' arme a tre tagli, che poggia ritta sul pavimento, ed ha aperta la mano dell' altro braccio piegato. Si fa esso innanzi sorpreso osservando il Santo. Sul pavimento marmoreo veggonsi molte legna sparse disordinatamente.

Dietro all' Imperatore, nell' altra estremità del dipinto, si presenta di profilo un vecchio con lunga barba e col capo coperto da una specie di turbante. È questi seduto, con una mano sul ginocchio, e si sporge con la parte superiore della persona per guardare intensamente il Santo. Dietro trovasi un giovane guerriero veduto parimenti di profilo: dinanzi a questo, per ultimo, si vede un altro guerriero col fascio sormontato da una alabarda appoggiata al pavimento ed alla spalla sinistra, il quale con l' indice della mano del braccio destro piegato accenna al Santo.

Da questa parte, nel fondo, è dipinto un loggiato di stile classico a cui sono appesi dei trofei: ad una delle colonne poi è attaccata un' asta con vessillo

sulla quale sono scritte le iniziali S. P. Q. R. (*Senatus Populusque Romanus*). Presso ai gradini del trono imperiale stanno sul pavimento uno scudo ed una corazza. Il fondo è formato da un muro incrostato di marmi a grandi riquadri, dietro al quale si scorge parte d' una colonna con sopra un idolo. Il tutto stacca sul cielo azzurro.

Anche questa composizione, a somiglianza di quella della grande lunetta di contro, ha un realismo forse esuberante, ma è nondimeno piena di vita e di movimento. Però perdette molto del suo carattere originale pei danni sofferti a causa dei restauri e ridipinti; anzi è questa una di quelle che maggiormente soffersero.

Parete sinistra: S. Giovanni Evangelista che resuscita Drusiana.

Nella parte di sotto è raffigurato San Giovanni Evangelista che richiama in vita Drusiana.[1] Vedesi questa di profilo, nel mezzo, seduta sul suo cataletto e rivolta tutta animata al Santo che le sta dinanzi. Appoggia sul cataletto la mano del braccio destro, mentre ha l' altra sollevata. Il Santo sfiora con le dita della mano del braccio sinistro allungato il braccio sinistro che Drusiana tiene sollevato, e la guarda fissamente benedicendola con la mano dell' altro braccio alzato per ridonarle la vita. Queste due figure formano un gruppo pieno di naturalezza.

[1] «Ed in questa opera, dove è la Resurrezione di Drusiana per San Giovanni Evangelista, si vede mirabilmente espressa la maraviglia che si fanno i circostanti nel vedere un uomo rendere la vita a una defunta con un semplice segno di croce; e più che tutti gli altri si maraviglia un sacerdote, ovvero filosofo che sia, che ha un vaso in mano, vestito all'antica. Parimente in questa medesima storia, fra molte donne diversamente abbigliate, si vede un putto, che impaurito d'un cagnolino spagnolo pezzato di rosso, che l' ha preso co' denti per una fascia, ricorre intorno alla madre, ed occultandosi fra i panni di quella, pare che non meno tema d'esser morso dal cane, che sia la madre spaventata e piena d' un certo orrore per la resurrezione di Drusiana.» Vasari, vol. V, pagg. 249-50.

All' un capo e all' altro del cataletto trovansi i due inservienti che l' hanno portato, e il primo gettasi spaurito, con le braccia allungate, dall' altro lato, mentre volge la testa a guardare la morta che risuscita; l' altro, dalla parte opposta, osserva pieno di stupore Drusiana, cacciandosi alquanto innanzi, ed ha la mano destra sollevata ed aperta, e l' altra abbassata. Queste due figure sono solo in parte coperte da povere vesti, ma in modo molto fantastico e capriccioso. Sebbene il pittore abbia voluto rappresentare la umiltà della condizione sociale di questi due becchini, si è però servito, e specialmente pel secondo, di forme e di tipi troppo volgari, con un realismo un po' troppo spinto.

Un sacerdote pagano avvolto in un largo panneggiamento, precede il corteo e porta un vaso. Lo segue una donna di forme gentili, che con la mano destra abbassata stringe l' asta del vessillo appoggiata in erra,[1] ed ha, essa pure, nell' altra mano un vaso: volge la testa dietro a sè per guardare Drusiana.

Dall' altro lato del dipinto seguono, dietro al corteo, alcune donne di varia età e condizione, che sono tutte rivolte, quale più quale meno, verso la risuscitata e con varia azione ed espressione. Alcune di esse conducono i loro figliuoletti. Tra queste richiama maggiormente l'attenzione dello spettatore quella madre che ha seco due fanciulli, e sta in atto di guardare Drusiana. Essa con la mano sinistra raccoglie parte della veste al seno, mentre con l'altra abbassata prende pel braccio destro il fanciullo che le sta dinanzi, il quale spaventato si stringe a lei. Il secondo fanciullo, più piccolo, è dall' altro lato della madre, e cerca nascondersi tra le vesti materne,

[1] Su questo vessillo spiegato v' è un' iscrizione di cui si leggono queste sole parole: « .... CONCLAM. TVM »; l' asta è sormontata da una testa che sembra di bue.

impaurito alla vista d'un cagnolino che ha afferrato co' denti la fascia della vesticciuola d'un terzo fanciullo. Questi pure, preso da paura, si tira indietro. Sulla testa di questo fanciullo appoggia la mano sinistra abbassata un'altra donna, che porta in braccio un figliuoletto, e rivolge il capo a guardare la scena della resurrezione.

Nel fondo, dietro alle donne, vedesi parte d'un edificio di forma ottagonale, di stile assai fantastico, con nicchie e bassorilievi, sormontato da sfingi portanti fiaccole sul capo. Nei due pilastri di questo edificio leggesi spartita la seguente scritta: A . S . MCCCCCII PHILIPPINVS DE PHILIPPIS FACIEBAT. Nel mezzo, dietro a San Giovanni evangelista ed alla Drusiana, si scorge un tempio di forma rotonda, con archi aperti, nel quale sopra ad un imbasamento è collocato un mobile simile a cofanetto, nel quale leggesi « Orgia: » più indietro v'è una loggia, la cui parte superiore è diruta, con erbe ed arboscelli frammezzo alle pietre. Più da lungi, dietro al Santo, vedesi una città con torri, e chiese con porticati, d'architettura tutta toscana del Rinascimento; e finalmente, più lontano ancora sono alcuni colli, sulla cima d'uno dei quali stanno un castello, e, qua e là, alcuni alberi.

Il cielo è in parte nascosto da nubi, dal mezzo delle quali scendono dei raggi diretti al Santo che opera il prodigio. Sopra a questi raggi, nel mezzo della cornice ricca d'ornamenti, è dipinto un libro aperto, sostenuto da due Angeli, nel quale leggesi IN HOC SIGNO VINCES. Nella parete di contro, in mezzo all'ornamentazione, sopra all'affresco rappresentante San Giovanni evangelista che opera il prodigio, è dipinto il Sudario (cioè un panno avente nel mezzo il volto di Nostro Signore) sostenuto da Angeli.

Anche in questo dipinto di San Giovanni evange-

lista che risuscita Drusiana, la composizione è piena di vita e di movimento. Qui pure si nota, specialmente nel gruppo delle donne coi fanciulli, quel fare aggraziato che derivò dallo studio che il nostro pittore fece delle opere di Leonardo, [1] non disgiunto però da quel carattere e da quella ricercatezza di forme, tipi, azioni e drappeggiamenti, ed un'architettura sovraccarica di sfarzosa decorazione con fregi e dorature, che sono le particolarità dominanti di Filippino.

Parete del finestrone.

Nella terza parete, attorno al finestrone, è dipinta un' architettura assai fantastica e bizzarra, messa in prospettiva. Vedesi in alto lo stemma di casa Strozzi (tre lune), e sotto, ai lati della finestra, sul finto cornicione sostenuto da colonne, sta un Angelo per parte che tiene in una mano una corda attaccata ad un anello cui è appesa una tabelletta. In una di queste si legge: SI SCIRES, e nell' altra: DOMUM DEI. Ciascuno degli Angeli posa l'altra mano su di uno scudo, in cui vedesi lo stemma gentilizio degli Strozzi. Sul cornicione, dall' una e dall' altra parte, trovansi altri due Angeli seduti, i quali sostengono con una mano la corda da cui pende nel mezzo un tondo con la scritta: MITIS ESTO.

Ai due lati v' hanno altri due Angeli inginocchiati, con la testa rivolta a guardare in basso, ciascuno dei quali sostiene, per mezzo d' una corda, una grande tabella con ricca cornice. In una di queste tabelle leggesi: SACRIS . SUPERIS . INITIATI . CANTUM; nell' altra: D . M . QUODAM . NVNC . CANIMVS. Più sotto, nel basamento dell' architettura e da un lato, v' è una donna seduta che tiene la cetra e guarda in basso verso un Angeletto che suona la zampogna, ed è da

[1] Tra i seguaci di Leonardo quello al quale più si accosta il nostro pittore anco in questo dipinto, è Giovannantonio Bazzi detto il Sodoma.

quella assistito. Sotto si legge: PARTHENICE. Vicino alla donna sta un Angelo che porta sulla spalla, reggendolo con le mani, uno strumento di forma assai bizzara, che si accinge a sonare.

Dall' altra parte è dipinta un' ara, in un lato della quale v' è una figura che con un osso di morto suona la cetra; dall' altro un' altra figura che ascolta tenendo una maschera in mano. Sulla base dell' ara è scritto: DEO . MAX. Presso alle basi sulle quali posano le colonne (sempre ai lati del finestrone), vi si vede una donna, e presso ai piedi di questa un vaso col fuoco. Un fanciullo levasi in atto di salire in grembo alla donna, mentr' essa lo guarda sorridendo tenendone un altro abbracciato dall' altra parte. Un terzo fanciullo sta in terra alla sua destra, ma collocato un po' più basso, il quale si sostiene abbracciando una delle gambe di lei, e volgesi, ridendo, con la testa e con lo sguardo verso lo spettatore. Sotto, nella base, leggesi: CARITAS.

Dall' altra parte del finestrone, di contro a questo gruppo, v' è una figura femminile che con la mano sinistra tiene sollevato un calice e con l' altra la croce. Sotto a questa leggesi: FIDES. Nel mezzo, sotto al finestrone e nell'arco del muro sopra alla tomba marmorea, vi è una tabella con la seguente iscrizione: NI HANC DESPEXERIS VIVES. Ai due lati di questa tabella trovansi tre teschi da morto ed un Angelo. Ciascuno degli Angeli è volto verso l' altro: quello a destra dello spettatore tiene sollevato con una mano un teschio al quale accenna coll' altra; quello a sinistra ha un teschio in una mano e nell' altra un osso. [1] Inferiormente si vede la sepoltura marmorea, su cui sono dipinti altri teschi ed altre ossa. In un tondo sopra alla sepoltura v' è,

[1] Tutta la testa di quest'Angelo è stata rifatta.

un bassorilievo in marmo, rappresentante Nostra Donna col Putto in braccio, che ha ai lati due Angeli.[1]

Le figure su vetri colorati dei finestroni rivelano, per le loro forme, che il disegno o cartone dovette esser dato da Filippino a chi eseguì il lavoro. Vi è rappresentata la Vergine ritta col Putto in braccio rivolta verso la sua sinistra. Gesù con una mano benedice l'Angelo che, da quel lato, gli sta inginocchiato dinanzi in atto di preghiera; nell'altra tiene un piccolo globo sormontato dalla croce. Il tutto è racchiuso da una specie di cornice ad ornato, e questa pure a vetri colorati. Sotto veggonsi le figure sedute di San Giovanni evangelista e di San Filippo apostolo. Il primo sta leggendo in un libro che tiene aperto dinanzi a sè; l'altro posa la mano destra con la croce su di un libro aperto sulle ginocchia, e l'altra mano sulle pagine del libro dell'Evangelista in cui legge.[2]

Tutti gli affreschi menzionati (fatta eccezione di quelli della vòlta) hanno sofferto a causa dell'incuria che avevasi specialmente nei tempi andati delle opere d'arte e pei restauri con colori. Le figure sono alterate nelle forme e nelle tinte, divenute tristi per modo da parere offuscate da qualche velo ceruleo trasparente. Queste ingiurie tolgono naturalmente molto alle pitture del loro primo carattere.[3]

1 Questa sepoltura è opera pregevole di Benedetto da Maiano. Vedi Vasari, vol. V, pag. 131 (*Vita di Benedetto da Maiano*): « Dopo, fece Benedetto in Santa Maria Novella di Fiorenza, dove Filippino dipinse la cappella, una sepoltura di marmo nero; in un tondo, una Nostra Donna e certi Angeli, con molta diligenza, per Filippo Strozzi vecchio: il ritratto del quale, che vi fece di marmo, è oggi nel suo palazzo. »

2 I loro nomi sono scritti sotto alle due figure. Sotto alla prima leggesi: « Joannes. Evangelista »; sotto all'altra: « FilippvsApostolvs. »

3 Se si osservano minutamente l'una e l'altra delle figure meglio conservate che adornano questi affreschi, si nota quanto coscienzioso fosse il pittore nel suo lavoro. A cagion d'esempio, nella figura giova-

Il Vasari osserva che Filippino « non lavorò mai opera alcuna, nella quale delle cose antiche di Roma con gran studio non si servisse in vasi, calzari, trofei, bandiere, cimieri, ornamenti di tempj, abbigliamenti di portature da capo, strane fogge da dosso, armature, scimitarre, spade, toghe, manti, ed altre tante cose diverse e belle, che grandissimo e sempiterno obbligo se gli debbe, per avere egli in questa parte accresciuta bellezza e ornamenti all' arte. »[1]

Così, parlando della Cappella Strozzi, nuovamente osserva « ch' ella fa maravigliare chiunque la vede per la novità e varietà delle bizzarie che vi sono; uomini armati, tempj, vasi, cimieri, armadure, trofei, aste, bandiere, abiti, calzari, acconciature di capo, veste sacerdotali, e altre cose con tanto bel modo condotte, che merita grandissima commendazione. »[2]

Le lodi che il Vasari tributa a Filippino dimostrano che a lui piacquero molto le pitture della cappella Strozzi, che sono certamente opera d'un valente maestro dell'arte:

nile piena di grazia ed eleganza, che nel dipinto del Miracolo di San Filippo si fa innanzi portando il candelabro, si osserva un disegno diligente ed accurato e un colorito luminoso con mezze tinte cerulee ed ombre verdastre trasparenti, che ci fanno sovvenire la pittura dell'affresco con Nostra Donna, il Bambino Gesù e i Santi da Filippino dipinto nel tabernacolo di Prato. Possiamo quindi argomentare da questa figura quanto abbian perduto del loro carattere originale questi dipinti della cappella Strozzi. Per l'affresco del tabernacolo di Prato vedasi quanto si disse in proposito a pag. 58.

[1] Vedi vol. V, pagg. 242-243.

[2] Vasari, ivi, pag. 249. Il Cellini nella sua *Vita* ci racconta: «... presi pratica e amicizia bellissima con un gentil giovanetto di mia età, il quale ancor egli stava all' orefice. Aveva nome Francesco, figliuolo di Filippo di Fra Filippo eccellentissimo pittore. Nel praticare insieme, generò in noi tanto amore, che mai nè dì nè notte stavamo l'uno senza l'altro: e perchè ancora la casa sua era piena di quei belli studi che aveva fatto il suo valente padre; i quali erano parecchi libri disegnati di sua mano, ritratti dalle belle anticaglie di Roma; la qual cosa vedendoli, m'innamorarono assai: e due anni in circa praticammo insieme. » Vedi Vasari, vol. V, pag. 253 nota 1a.

a noi però sembra che in questo lavoro abbia il nostro pittore ecceduto in tutto. Non trovasi infatti in questi dipinti quell'arte severa, misurata e grandiosa che incominciata con Giotto e proseguita con Masaccio, fu poi ripresa dal Ghirlandajo. In questo lavoro si riscontra invece l'arte iniziata dal padre Fra Filippo e continuata dal Botticelli, alla quale Filippino aggiunse di suo una forma ed un naturalismo (derivato, come si ebbe già occasione di notare, dallo studio delle opere di Leonardo) alquanto lezioso e ricercato, frammisto a forme bizzarre, fantastiche e capricciose, e ad abuso d'ornamentazioni e di dorature.

Il 25 gennaio dell'anno 1504 (stile fiorentino 1503) Filippino trovasi tra gli artisti chiamati a scegliere il luogo dove si doveva collocare il David di Michelangelo. [1]

Martirio di S. Sebastiano in Genova.

In questo stesso anno eseguì per Napoleone Lomellini la tavola che vedesi nella chiesa di San Teodoro in Genova, rappresentante il Martirio di San Sebastiano.

Nel mezzo, sopra un'alta base a marmi colorati, di forma tra il classico ed il fantastico, sta San Sebastiano. Vedesi di fronte; è legato alla colonna ed ha il braccio destro sollevato, e l'altro abbassato e piegato dietro al dorso. Alcune freccie gli stanno confitte nel corpo: con la testa è volto verso San Francesco che gli sta alla sinistra, e che ha una piccola croce nella mano destra e il dito dell'altra mano sulla piaga del costato. Dall'altro lato trovasi San Giovanni Battista col viso rivolto verso lo spettatore: con la mano destra egli accenna

[1] Vedi Gaye, op. cit., vol. II, pagg. 460-464, nonchè la *Vita di Michelangelo* del Gotti; Firenze, tipografia della *Gazzetta d'Italia*, 1875, come pure il Vasari, edito dal Sansoni, *Vita di Michelangelo*, tomo VII, pagg. 346-347.

a San Sebastiano, e tiene ritta nell'altra abbassata l'asta della croce che poggia sul pavimento. Dietro vi è la parete con una porta che finisce ad arco (parte d'architettura classica) e si unisce a quella dove trovasi San Sebastiano, nel mezzo del dipinto. Dall'altro lato, dietro a San Francesco, sono in lontananza un paese con case ed alcune piccole figure.

Nella lunetta è raffigurata in mezzo la Madonna che tiene il Putto ritto sul parapetto. Volge questi la testa verso l'Angelo che in atto reverente gli sta dinanzi con le braccia incrociate sul petto, e si presenta di profilo, da un lato, a destra dello spettatore. Dall'altro lato, presso alla Vergine, vedonsi un libro aperto ed un Angelo che ha le mani giunte a preghiera ed è rivolto esso pure verso il Redentore. Nella base marmorea, sulla quale è San Sebastiano, si legge: IMP. DIO. MAX. NAPOLEONIS LOMELLINI PROPRIETAS. Dietro allo stesso Santo, sull'architettura, leggesi da un lato: A. D. MCCCCCIII, e dall'altro: PHILIPPINVS FLORENTINVS FACIEBAT.

Le figure hanno grandezza naturale. Quantunque il dipinto sia in cattivo stato di conservazione, e il pessimo restauro e ridipinto abbiano privato in gran parte, per non dire del tutto, l'opera (e specialmente la figura del San Sebastiano) del suo carattere originale, nondimeno possiamo sempre conoscere che questo dipinto dovette essere uno dei migliori uscito in questo tempo dalla mano del maestro. È di una maniera assai graziosa e gentile.

La Deposizione di N. S. nella Galleria dell'Accad. di Belle Arti in Firenze.

L'ultima opera di Filippino che il Vasari e l'Albertini ricordano, è la tavola presa a fare nel 1503 per l'altar maggiore della Nunziata in Firenze, e di cui non potè condurre a termine altro che la parte superiore per la sopravvenuta morte del pittore (1504). Questa

tavola rimasta non finita fu data poi a terminare a Pietro Perugino.[1]

Il Vasari narra nella vita di Pietro Perugino[2] che « aveva Filippino finito in quella tavola, dove egli faceva Cristo deposto di croce, i Nicodemi che lo depongono; e Pietro seguitò di sotto lo Svenimento della Nostra Donna, ed alcune altre figure. E perchè andavano in questa opera due tavole, che l'una voltava in verso il coro de' frati, e l'altra in verso il corpo della chiesa; dietro al coro si aveva a porre il Diposto di croce, e dinanzi l'Assunzione di Nostra Donna: ma

[1] « Cominciò ai frati della Nunziata, per l'altar maggiore, un Deposto di croce, e finì le figure dal mezzo in su solamente; perchè sopraggiunto da febbre crudelissima e da quella strettezza di gola che volgarmente si chiama sprimanzia, in pochi giorni si morì, di quarantacinque anni. » Vasari, vol. V, pag. 252.

[2] Vasari, vol. VI, pag. 46 e seg. Anche l'Albertini nel suo *Memoriale*, op. cit., ricorda che « la tavola insulata in cappella majore è incominciata per Philippo, et finita per Pietro P. » Questa tavola « fu allogata (a Filippino) nel 1503 da Fra Zaccheria di Lorenzo frate de' Servi per il prezzo di 200 scudi d'oro, col patto di darla finita per la Pentecoste dell'anno seguente. Questa tavola, rimasta imperfetta, fu data a compire a Pietro Perugino con istrumento del 5 d'agosto 1505. Essa stette sull'altar maggiore della Nunziata fino al 1546, nel quale anno fu tolta di là per dar luogo al tabernacolo del Sagramento, e donata sotto il 28 agosto 1547 al cav. Iacopo d'Antonio Federighi.» Così nella nota 2, a pag. 475 del vol. III del Vasari, edito dal Sansoni.

Presentemente questa tavola trovasi nella Galleria degli antichi maestri dell'Accademia delle Belle Arti, ed è ivi indicata col n. 98. Morto Filippino « con istrumento del 5 d'agosto 1505, rogato da ser Ottaviano da Ripa, gli Operai della chiesa dei Servi allogarono al Perugino pel prezzo di 150 ducati a finire la tavola dell'altar maggiore, lasciata imperfetta, per morte, da Filippino. Francesco di Niccolò pittore detto Del Dalzemele mise a oro l'ornamento della tavola, che era già compiuta nel 1506, nella quale i frati vi spesero in tutto 240 ducati. » Vedi nota 1 a pag. 586 del tomo III del Vasari edito dal Sansoni (*Vita di Pietro Perugino*)

Circa questa tavola non compiuta e il racconto che il Vasari fa della supposta cessione di essa a Leonardo fatta da Filippino e da Filippino ripresa « mediante la partita di Leonardo da Vinci, che se ne era ito in Francia, » vedi ciò che si disse in proposito a pag. 62, e anche nella nota 3.

Pietro la fece tanto ordinaria, che fu messo il Cristo deposto dinanzi, e l'Assunzione dalla banda del coro. »

I caratteri e la tecnica esecuzione della parte eseguita da Filippino nella tavola rappresentante « Cristo deposto, » in paragone della parte eseguita da Pietro Perugino, mostrano, secondo il nostro modo di vedere, la superiorità dell'arte di Filippino sull'arte del maestro della scuola umbra. Quanto poi alla pittura dell'« Assunzione della Vergine » eseguita dal Perugino, essa dimostra chiaramente quanto giusta fosse la censura del Vasari. La inferiorità che questa opera ha rispetto agli altri lavori del Perugino, fa credere che Pietro, molto occupato in quel tempo, abbia fatto eseguire la pittura da giovani della sua bottega. [1]

Nel mezzo della tavola vedesi la croce ritta, a ciascuno dei bracci della quale è appoggiata e legata con lunghe fasce una scala. Il più vecchio dei Nicodemi sta sulla cima di essa a sinistra dello spettatore, e si pre-

[1] Il Vasari (vol. VI, pag. 47) ci riferisce che « quando detta opera si scoperse, fu da tutti i nuovi artefici assai biasimata; e particolarmente perchè si era Pietro servito di quelle figure che altre volte era usato mettere in opera: dove tentandolo gli amici suoi dicevano, che affaticato non s'era, e che aveva tralasciato il buon modo dell'operare o per avarizia, o per non perder tempo. Ai quali Pietro rispondeva: Io ho messo in opera le figure altre volte lodate da voi, e che vi sono infinitamente piaciute: se ora vi dispiacciono e non le lodate, che ne posso io? Ma coloro aspramente con sonetti e pubbliche villanie lo saettavano. » Devesi convenire che se anche questo racconto è immaginario, esso ha fondamento nella sostanza. Pietro usava spesso ripetere figure di cui erasi per lo innanzi servito, ed è questo un carattere che predomina nelle opere della scuola umbra, come si può facilmente notare nei seguaci di Pietro. È però altresì vero, che se altre volte quelle figure erano state lodate, ciò dipese dall'essere state dipinte dalla mano di Pietro, e non da quella dei suoi scolari ed aiuti, come pare sia avvenuto per questa tavola allogata al Perugino. Essa trovasi ora nella cappella della famiglia De Baratta, ed avremo occasione di parlarne trattando della *Vita del Perugino.* Vedasi frattanto ciò che se ne disse nella edizione inglese della nostra opera *History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 230 e seguenti.

senta quasi di fronte. Con la mano del braccio manco steso ed appoggiato dietro alla croce, stringe la lunga fascia annodata al tronco perpendicolare della croce, e alquanto incurvato con la persona, volgesi ad osservare i compagni che gli stanno sotto, mentre con la mano dell' altro braccio abbassato tiene il braccio destro irrigidito del Cristo morto, che ha le dita della mano intorpidite. Una seconda figura trovasi anch'essa sulla scala medesima, e alquanto incurvata con la persona regge il corpo del Cristo che gravita da quella parte, e lo tiene abbracciato pel torace, traendolo a sè per sorreggerlo con la testa sotto all' ascella ed al braccio. Essa figura è rivolta col capo a guardare dinanzi a sè ed ha il piede della gamba sinistra piegata sopra un gradino della scala, mentre tiene l'altro piede sul gradino di sotto. Da tutta la persona si vede la fatica che fa a reggere il corpo di Cristo.

Dall' altro lato della croce, sulla scala a destra dello spettatore, sta una terza figura, che vedesi quasi di schiena, ma con la testa di profilo rivolta al Cristo. Si tiene essa fortemente con la mano del braccio destro steso allo scalino più elevato; si abbassa alquanto con la persona sulla gamba sinistra piegata, il cui piede posa su uno dei gradini, mentre coll'altro piede e con la gamba stesa si appoggia dietro al legno perpendicolare della scala per mantenersi in equilibrio: con la mano e col braccio manco sostiene il braccio sinistro abbandonato del Cristo.

Un compagno dei tre ricordati (forse l'apostolo Giovanni) sta sotto ai piedi del Cristo. Esso è un giovine con copiosi capelli ricadenti a ricci sulle spalle: si presenta di profilo, ed è a destra dello spettatore, fra la scala e la croce. Solleva le braccia tenendo tra le mani un panno, e sostiene le gambe del Cristo presso alle ginocchia, rivolgendo il capo verso il Redentore,

mentre gli altri stanno per calarlo dalla croce. Da questa parte trovasi un altro dei discepoli, veduto quasi di fronte: ha le braccia mezzo sollevate in avanti con le mani aperte, ed è in atto di avanzarsi fissando addolorato lo sguardo sul divino Maestro. In terra, dinanzi a questa figura, vedesi tra l'erba un panno con sopra i tre chiodi coi quali era stato crocifisso Gesù. Sul braccio destro della croce stanno a cavalcioni le tanaglie con cui furono tolti i chiodi.

Sotto ai piedi del Salvatore, nel mezzo presso alla croce, sta inginocchiata la Maddalena veduta di schiena, coi lunghi e copiosi capelli sciolti cadenti lungo le spalle, con le mani giunte a preghiera, e con la testa e lo sguardo rivolti a Cristo. Alla sua sinistra e presso di lei, è il gruppo della Vergine e delle tre Marie. La Vergine è ritratta nell'atto che sviene dal dolore, mentre le Marie la sorreggono.

La scena ha luogo nell'aperta campagna, in parte coperta da verdura e da alberi: in lontananza veggonsi delle montagne. Il cielo è, qua e là, leggermente velato da nubi. Come fu già notato, la parte superiore di questo dipinto è opera di Filippino. Le figure sono piene di vita e di movimento, e si raggruppano bene tra loro. La figura nuda del Cristo morto (solo in parte coperta da un panno attorno ai fianchi) è una delle migliori che mai facesse il nostro maestro. Può ammettersi che le due figure a destra dello spettatore, e specialmente quella che sostiene le gambe del Cristo, fossero già disegnate ed in parte anche colorite alla morte di Filippino. Così il Perugino non avrebbe dovuto arrecare che poche modificazioni per condurre a termine l'opera del Lippi, lavorando sopra al già fatto, e dando così alla pittura quel carattere e quel colorito che erano suoi propri.

Cosa peruginesca sono la figura della Maddalena, e il gruppo della Vergine che sviene sorretta dalle tre Marie. Questo gruppo è certo una delle più belle creazioni di questo maestro della scuola umbra,[1] e lo vediamo ripetuto in altre opere sue o dei suoi scolari e seguaci. Anche Raffaello, discepolo del Perugino, si appropriò questo gruppo nella predella della tavola che egli fece per le monache di Sant'Antonio da Padova in Perugia.[2] Ci sembra che la mano di Pietro possa anche riconoscersi nella coloritura delle gambe del Cristo, e ci pare che egli abbia anche ripassato con colore il rimanente della pittura per metterla in armonia, fondendo così il lavoro di Filippino col suo. Certo è che nel dipinto dell' altra tavola rappresentante l'« Assunzione della Vergine, » non vi sono gli stessi pregi che si notano in questo. Ed è ciò che c'induce a credere che Pietro, oltre ad aver fatto uso di figure già in altre occasioni adoperate, ne abbia affidata l'esecuzione ai suoi discepoli.[3]

Filippino morì il 18 aprile del 1504, e fu sotterrato il 20 di quel mese in San Michele Bisdomini.[4] Il Vasari ci racconta che « mentre si portava a seppellire si serrarono tutte le botteghe nella via de' Servi, come nell' essequie de' principi uomini si suol fare alcuna volta. »[5]

[1] Vedasi ciò che si disse in proposito nella nostra *History of Painting in Italy*, vol. III, pagg. 229-230.

[2] Veggasi la nostra *Vita di Raffaello* (edizione italiana), vol. I, pag. 243.

[3] Le figure sono di grandezza naturale, e la pittura ha sofferto alquanto per ripuliture e per parziali ritocchi. Di ciò avremo occasione di riparlare trattando della vita del Perugino.

[4] Vedi nel Vasari, edito del Sansoni, la tavola alfabetica e il tomo III, pag. 492.

[5] Vedi Vasari, vol. V, pag. 253. Nella nota 2, ivi, si dice che nella

Dobbiamo ricordare i seguenti dipinti, che non tutti appartengono al nostro pittore.

Le Vergine col Putto ed Angeli nella galleria Corsini in Firenze.

Un tondo su tavola con figure di grandezza quasi naturale trovasi nella galleria Corsini in Firenze. Sta la Vergine in piedi su di un pavimento a marmi colorati, dinanzi ad un ricco seggio, tenendo con le braccia ritto il Bambino Gesù. Questi nella mano sinistra ha alcuni fiori, ed è in atto di prenderne altri da un bacino che un Angelo gli presenta. Un altro Angelo gli si avvicina recando in grembo altri fiori in atto di offerirli al Redentore. Alla sinistra della Vergine stanno tre Angeli inginocchiati, uno dei quali ha in mano una carta su cui è scritta della musica, che pare stieno cantando. Nel fondo del quadro è dipinto un vestibolo di bella e fantastica architettura con ornamenti dorati, attraverso al quale vedonsi la campagna, il piccolo San Giovanni che viene innanzi e più da lungi il mare.

Le figure sono gentili e i loro movimenti pieni di grazia giovanile. Il colore è luminoso; le tinte sono bene fuse tra loro, e molto accurata e diligente è la esecuzione tecnica. Gli accessori sono lumeggiati coll'oro. Tutto farebbe credere che questa sia una delle opere giovanili di Filippino, del tempo nel quale egli seguiva la maniera del padre suo Fra Filippo. Nel nuovo catalogo è indicato col n. 161. Questa graziosa pittura si è alcun poco oscurata nelle tinte, e mostra, qua e là, qualche lieve ritocco. Dicesi che pervenisse dalla Villa di Careggi, già appartenuta ai Medici.

La Vergine col Putto nella detta Galleria.

La stessa Galleria possiede un altro dipinto su ta-

prima edizione del Vasari, leggesi che il maestro fu onorato con questo epitaffio:

« Morto è il disegno or che Filippo parte
Da noi: stracciati il crin, Flora; piangi, Arno.
Non lavorar, Pittura; tu fai indarno
Che il stil perdesti e l'invenzione e l'arte. »

vola rappresentante la Vergine seduta con la testa rivolta verso Gesù Bambino, che sostiene ritto sul ginocchio sinistro. Questi ha il braccio piegato ed appoggiato sulla spalla della Madre, mentre la guarda amorosamente. Il fondo è formato da un paese con edifici. Le figure sono circa un terzo della grandezza naturale, ma della Vergine non si vede che la metà della persona. Questa tavola è indicata col n. 176, e il catalogo ricorda che il dipinto insieme con la cornice (che è del tempo), trovavasi a Villa Corsini ove era indicato come lavoro di Filippino.

È un grazioso e piacente soggetto, ma però un'opera inferiore a quella dianzi mentovata. La esecuzione tecnica accurata e diligente, farebbe credere sia lavoro di Raffaellino del Garbo scolaro del nostro pittore.

Storie di Ester nella Galleria Torrigiani in Firenze.

La Galleria Torrigiani possiede quattro tavole con figure di piccola dimensione. Dalla loro forma pare possa argomentarsi che facessero parte un tempo di una cassa per corredo di nozze. Vi sono dipinte quattro rappresentazioni cavate dalla storia di Ester. Queste composizioni sono ricche di episodi e piene di vita. Ricca e fina è la ornamentazione, gradevole il colorito, e molto accurata la esecuzione tecnica. Dovrebbe esser questo un lavoro eseguito da Filippino nella sua età giovanile.

La Vergine, il Putto S. Giovannino ed Angeli nella Galleria Pitti in Firenze.

Nella Galleria Pitti si ha un tondo su tavola rappresentante la Vergine genuflessa a mani giunte che adora il Putto. Il Redentore è steso supino in un prato fiorito sul lembo inferiore del manto della Vergine che le pende dalle spalle e distendesi sul prato. A sinistra di chi guarda, si vede sul davanti San Giovannino inginocchiato e a mani giunte, con la croce appoggiata alla spalla sinistra, il quale ha la testa rivolta verso lo spettatore. Dietro a San Giovannino trovansi due Angeli parimenti inginocchiati: il primo volge la testa e lo sguardo per guardare davanti a sè, mentre appoggia la mano del

braccio sinistro abbassato sulla spalla di Gesù che tiene alquanto in alto. Questi con movimento grazioso posa una mano sull'altra, in vicinanza alla bocca, ed il calcagno del piede sinistro sul pollice dell'altro piede, e volge alquanto la testa e gli occhi ad osservare dinanzi a sè fuori del quadro. Il secondo degli Angeli tiene le mani incrociate al petto e la testa alcun poco inclinata in atto di guardare il Redentore. Dietro a lui, ma in piedi, ve n'è un altro il quale con la mano del braccio sinistro steso getta delle rose sul Bambino Gesù.

Dal lato opposto della Vergine due altri Angeli, parimenti inginocchiati, stanno dinanzi a Gesù; il primo, con le mani conserte al petto e con la testa e lo sguardo si volge ad osservare verso lo spettatore, l'altro, mentre guarda Gesù, con la mano del braccio sinistro mezzo allungato, getta, esso pure, su lui dei fiori che reca nella veste in parte sollevata.

Dietro alle figure (di grandezza quasi naturale), si vede una balaustrata, ed al di là una siepe di rose. Più da lungi scopresi la campagna con colline, pastori col gregge, e, qua e là, alcuni castelli: nel fondo poi sono alcune montagne che staccano sul cielo azzurro.

Questa graziosa composizione dovrebbe aver avuto la sua origine da una del Botticelli, poichè alcuni degli Angeli ricordano pure quelli di questo maestro. La tecnica esecuzione ed il colore sono però inferiori alle opere di Sandro e di Filippino. È probabile che la pittura sia stata eseguita da qualche scolare o seguace della maniera di essi maestri.[1]

La morte di Lucrezia nella Galleria Pitti in Firenze.

Nella stessa Galleria si conserva sotto il n. 388, una

[1] Il quadro è indicato come opera di Filippino Lippi, e porta il n. 347.

tavola rappresentante la morte di Lucrezia, con figure di piccole dimensioni. Questa pittura ricorda la maniera di Fra Filippo, e potrebbe essere lavoro giovanile di Filippino.[1]

La Comunione di S Girolamo nella Galleria Capponi in Firenze.

Nella Galleria di Gino Capponi abbiam veduto, anni addietro, una replica del quadro rappresentante la Comunione di San Girolamo, composizione in tutto simile a quella, con lo stesso soggetto, che trovasi nella Galleria Balbi a Genova e ricordata nella vita di Sandro Botticelli.

Questa piccola tavola di casa Capponi era attribuita ad Andrea del Castagno,[2] ma i caratteri e la esecuzione tecnica del dipinto somigliano in tutto alle pitture del Botticelli o di Filippino. Potrebbesi pertanto ritenere che questa piccola tavola di Firenze sia una copia del dipinto del Botticelli che trovasi a Genova, eseguita da Filippino nel periodo della sua vita artistica quando seguiva la maniera di Sandro.[3]

La Vergine, il Putto, la Maddalena e S. Caterina nella Galleria Pucci in Firenze

Nel palazzo Pucci in Firenze si vede un tondo su tavola rappresentante la Vergine col Putto, Santa Caterina e Santa Maria Maddalena. Il dipinto è attribuito a Filippino. Avremo occasione di parlare del medesimo nella vita di Raffaellino del Garbo, scolaro di Sandro.

[1] « Il pittore ha diviso l'azione in due momenti. Nel primo ha rappresentato Lucrezia sulla porta della sua casa, sorretta da un uomo, dopo aversi fitto il pugnale nel cuore. Sotto, presso di lei, il marito, il padre ed alcuni amici, compresi di pietà, d'orrore e di sdegno. Nel secondo si vede il cadavere della moglie di Collatino, nel mezzo del fòro, e intorno ad esso adunati i parenti e il popolo, in atteggiamento di duolo, e chi di furore. Nel centro, presso Lucrezia, Bruto che stringe nella destra il pugnale ed incita la moltitudine alla vendetta. Indietro è una colonna, e a traverso le arcate del fondo scorgesi paese. » Così nel catalogo della Galleria Pitti, pagg. 166-167.

[2] Veggasi il vol. V di quest'opera, *Vita di Andrea del Castagno*, pag. 114.

[3] Per la descrizione della tavola in casa Capponi si vegga quella della tavoletta di Sandro Botticelli (Galleria Balbi, Genova), nel vol. VI, di quest'opera, *Vita di Sandro Botticelli*, pag. 383.

Nel già convento di San Martino in via della Scala a Firenze, trovasi un affresco nella lunetta dell'atrio che mette alla chiesa dove è rappresentata l'Annunziazione dell'Angelo a Maria. Le figure sono di grandezza naturale. L'affresco è molto mal ridotto anche per essere stato in gran parte ridipinto. Da quel poco di originale che è rimasto, sembra possa scorgersi la maniera di Filippino.

L'Annunziazione nel convento di San Martino in Firenze.

Nell'interno della chiesa di Santa Maria Novella in Firenze, sopra la porta di mezzo, v'è un affresco rappresentante la Natività di Nostro Signore.

La Natività di N. S. in S. Maria Novella a Firenze.

Nel mezzo, su di un panno steso sopra a delle pietre, giace supino il Putto in parte avvolto da fasce. Tiene le mani sollevate, ed è rivolto ad osservare la Vergine che gli sta dinanzi inginocchiata, a mani giunte in atto di preghiera. Dall'altra parte trovasi San Giuseppe seduto ed appoggiato col gomito del braccio destro ad un basto, posando la testa sulla mano in atto cogitabondo. Con l'altra mano sul ginocchio tiene il bastone che appoggia in terra e alla spalla. Poco lungi dalla Vergine v'è San Giovannino che giunge correndo con la croce nella mano sinistra. Chiude la scena un interno di fabbricato, i cui muri sono formati da massi di pietra riquadrati e rettangolari. Una parte del muro è diroccato nel mezzo, e dal vano vedesi il bue, e, dietro a questo, l'asino, che staccano su di un fondo scuro.[1]

Questa composizione ricorda certamente quelle di Fra Filippo, e il pittore può essersi ispirato in qualche

[1] Le figure sono poco meno della grandezza naturale.

Quando vedemmo per la prima volta questo affresco, trovavasi sul muro dell'altare a destra di chi entra in chiesa per la porta maggiore, e nel parapetto dell'altare era dipinta la figura del Salvatore in piedi e per metà entro al sepolcro, appoggiato alla croce e con le braccia aperte, mostrando le stimmate.

schizzo di quel maestro. Però, la esecuzione tecnica, il colore ed il disegno palesano un misto della maniera del Botticelli e di Filippino. È probabile che questo affresco sia opera di qualche abile seguace della maniera dei detti maestri.

L'Annunziazione nel palazzo comun. di San Gimignano.

Nel palazzo municipale di San Gimignano (provincia di Siena) si hanno due tondi in tavola rappresentanti l' Annunziazione dell' Angelo a Maria.

In uno di questi tondi vedesi l'Angelo con un ginocchio piegato sul pavimento; è rivolto alla Vergine ed ha la mano destra sollevata mentre tiene nell' altra, appoggiata al ginocchio sinistro, il ramo coi gigli fioriti.[1] Il pavimento è a marmi colorati. Dietro all' Angelo, nel mezzo del quadrò, vedesi il fondo formato da una parete di tinta scura. A destra dello spettatore v' è una tavola con un ripostiglio diviso in due da un' asserella: nella parte superiore del ripostiglio vedesi un'ampolla, nella parte inferiore sono un bacile, alcuni candelieri, e, davanti, sulla tavola stessa, una brocca. Dall'altro lato, a sinistra dello spettatore e poco più in là, è dipinta una loggia aperta con una balaustrata, attraverso alla quale vedonsi il paese e il cielo.

L'altro tondo rappresenta parimenti l'interno d'un edificio col pavimento pure a marmi colorati. La Vergine è inginocchiata, con le braccia conserte al seno e con la testa alcun poco inclinata verso l'Angelo. Appoggiata alla finta parete dietro alla Vergine vedesi, nella parte superiore, una credenza aperta e divisa da una tavoletta, con entro alcuni vasi, un arancio posto su di una scatola, ed un cartello spiegato, su cui leggesi la scritta: « Benedictus Dom.... », e presso a questo cartello è appesa una corona. In vicinanza alla credenza trovasi uno

[1] Le ali dell' Angelo furono ripassate con colori ad olio ed alterate anche nella forma.

spillone a punta, a guisa di piccolo stile, al quale è attaccato un orologio di forma molto complicata, quale certo doveva essere in uso al tempo del pittore.[1] Da un lato, attraverso ad una tenda sollevata, scorgesi la stanza da dormire col letto rifatto, ed una finestra. Presso al letto vi è un banco con sopra alcuni libri. Sul davanti, poco lungi dalla Vergine, trovasi da una parte un seggio di bronzo, di forma simile a quella che i prelati usavano nelle chiese.

Dall'altra parte del quadro, attraverso alla porta aperta vedesi un paese, e sul davanti di questo una donna che col braccio steso accenna animata ad un suo compagno una città che scorgesi in lontananza. Dietro a queste due piccole figure, è un uomo che attinge acqua ad una fontana; finalmente veggonsi, più da lungi, alberi, montagne e il cielo in parte coperto da nubi.[2]

S. Rocco e altri Santi nella chiesa di S. Michele in Lucca.

Nella chiesa di San Michele in Lucca si trova una tavola al primo altare, a destra di chi entra in chiesa,

[1] Un altro orologio di forma simile a questo, sebbene più grande, vedesi dipinto nell'affresco rappresentante Sant'Agostino eseguito dal Botticelli in Ognissanti di Firenze.

[2] Questi tondi sono chiusi entro la loro cornice antica di legno intagliato, con una corona formata di foglie e frutta legate assieme da un finto nastro. Le figure sono circa la metà del naturale. I dipinti portano nella Raccolta i numeri 13 e 14.

Il Pecori, op. cit., pag. 572, ricorda che l'allogazione di queste due tavole circolari fu fatta dal Comune ai 13 di gennaio del 1482, stanziando a premio del pittore, di cui è taciuto il nome, lire 800 e 40 per le cornici. Come già notammo i caratteri della pittura ricordano quelli di Filippino più di qualunque altro pittore fiorentino. È però degno di nota che mentre le teste e le estremità delle figure dimostrano una certa timidità e povertà di forme ed una tinta vaga chiara, ma alquanto vuota, difettando inoltre di rilievo, il rimanente della pittura mostra un fare franco e risoluto, un panneggiamento a linee tortuose ed un colorito di tinta olivastra con ombre scure, caratteristica questa di Filippino. Tutto farebbe pensare che se nel 1482, come dice il Pecori, Filippino ebbe la commissione, passò alquanto tempo prima che l'avesse terminata. Così aggravato come era di lavoro, dovette lasciar dipingere le teste dal suo scolaro Raffaellin del Garbo, riservandosi di dar poi esso compimento all'opera.

che ci è sembrata essere una delle prime opere di Filippino. Essa rassomiglia infatti ai lavori giovanili di questo pittore più che a quelli di alcun altro maestro fiorentino da noi conosciuto.

In questa tavola sono figurati quattro Santi, di grandezza naturale, ritti in piedi su di un prato fiorito. Si presentano di fronte allo spettatore; hanno forme gentili, e tipi giovanili e piacenti. Il primo di questi Santi, a destra dello spettatore, è San Rocco vestito del suo consueto costume; nella destra tiene il bordone e con l'altra mano raccoglie il manto rivolgendosi verso Santa Elena che sta dall'altro lato del quadro. Presso a San Rocco vedonsi, tra l'erba e i fiorellini del prato, del pane spezzato, sopra un sassolino una locusta, e, qua e là, sassolini e pietre. Alla sinistra di San Rocco trovasi San Sebastiano, che nella mano sinistra abbassata tiene una freccia, ed ha l'altra al petto: nel movimento delle dita mostra qualche cosa di convulso. Segue San Girolamo, che, cogitabondo nell'aspetto, legge in un libro da lui tenuto aperto dinanzi a sè. Questa figura ricorda il San Pietro liberato dal carcere che vedesi nella cappella del Carmine in Firenze. Presso a San Girolamo v'è un leone. Per ultima viene Sant' Elena con la mano del braccio sinistro abbassata, mentre con l'altra mezzo sollevata tien ritto il pesante legno della croce, che poggia sul prato e sulla sua spalla sinistra. Questa bella figura giovanile ha il capo coperto da un velo e dalla corona regale. Essa ci fa sovvenire le belle creazioni di Fra Filippo, sebbene le forme si accostino più a quelle delle migliori opere del Botticelli.

Le estremità e gli attacchi delle figure di questo dipinto sono disegnati con molta cura ed amore, ed eleganti sono pure i panneggiamenti che le ricoprono:

il colorito è sugoso nelle tinte. Dietro ai Santi si vedono degli alberi verdeggianti che staccano sul cielo azzurro. Ogni accessorio è indicato con precisione. La pittura trovasi in buono stato di conservazione, ed era indicata come opera del padre di Filippino.[1] Il Vasari ricorda che Filippino lavorò in Lucca,[2] ma non fa menzione alcuna di questa tavola. Se, come crediamo, essa è di Filippino, dovrebbe averla eseguita prima di metter mano alle pitture della cappella Brancacci al Carmine in Firenze, mostrando essere sua opera giovanile.

L'Annunziazione nella Galleria Puccini in Pistoia

Nella galleria Puccini in Pistoia abbiam veduto, molti anni addietro, una piccola tavola rappresentante l'Annunziazione dell'Angelo a Maria.

La Vergine è seduta di fronte allo spettatore in un ricco trono. Ha le braccia abbassate e le dita delle mani incrociate ed appoggiate alle ginocchia. Dinanzi a lei presentasi di profilo, in atto riverente e inginocchiato, l'Angelo con uno stelo di giglio fiorito in mano. Da questo lato penetrano dalla porta per la quale è entrato l'Angelo, raggi di luce, ed altri raggi simili vengono da una finestrina rotonda che sta superiormente; frammezzo ad essi, la colomba simbolo dello Spirito Santo, si dirige verso la Vergine, che l'osserva con dolce sguardo. Dietro al seggio di lei è steso un drappo, e, da un lato si vede una tenda in parte sollevata, che permette di vedere nell'interno dell'altra stanza il letto, un banco col leggio, al-

[1] Veggasi il Commentario alla *Vita di Sandro Botticelli* nel Vasari, vol. V, pag. 127, ove si esprime l'opinione che questa tavola di Lucca sia opera di Sandro Botticelli. Nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 467, nota, si ritiene invece per lavoro di Filippino, come noi avevamo già precedentemente osservato nell'edizione inglese di quest'opera, vol. II, pag. 435.

[2] « In Lucca lavorò parimente alcune cose.... » Vasari, vol. V, pag. 246.

cuni libri ed un candeliere. Questo soggetto grazioso può aver avuto la sua origine da qualche schizzo lasciato da Fra Filippo a Fra Diamante e venuto poi alle mani di Filippino. La esecuzione tecnica è qui pure molto accurata e diligente.[1]

Nel palazzo Santangelo in Napoli si conserva un tondo su tavola, con figure grandi quasi al naturale, nel quale è figurata una Sacra Famiglia.

La Vergine col Putto e Santi nel palazzo Santangelo in Napoli.

Nel mezzo sta la Vergine che tiene il Divin Figlio su di un basso parapetto: questi si avanza per accarezzare il piccolo San Giovanni che gli sta dinanzi inginocchiato, sorretto da Santa Margherita.[2] Dall' altro lato trovasi San Giuseppe con le mani appoggiate al bastone, in atto di osservare. Sul parapetto sono posti un cesto, un libro, una scatola e la croce di canna di San Giovanni. Dietro a San Giuseppe v'è un pilastro con capitello, che sostiene un arco con ornati, poi uno stemma gentilizio che deve essere quello dell' ordinatore. Nel fondo vedonsi una città, un corso d' acqua e alcune montagne che staccano, come la parte superiore delle figure, sul cielo azzurro in parte coperto da nubi.

Questo bel dipinto, attribuito a Domenico Ghirlandajo, è di una esecuzione tecnica franca e risoluta, ed ha un colorito gaio di tinte. A parer nostro mostra in modo non dubbio tutti i caratteri delle opere di Filippino, a cui giudichiamo che appartenga.

La Vergine col Putto nel Palazzo Reale di Napoli.

Il palazzo Reale di Napoli ha un tondo su tavola, con figure di circa la metà del vero, rappresentante la Vergine col Putto.

La Vergine è seduta nel mezzo: volgendosi alquanto

[1] Le figure sono di piccole dimensioni. La tavola era indicata in quella Galleria col n° 326.

[2] La Santa porta scritto sulla fascia che le s' incrocia a metà del petto « S. Margharita Vir. »

verso la sua sinistra, stende le braccia per prendere il Divin Figliuolo recatole da un Angelo. Il Putto allunga le braccia amorevolmente per attaccarsi al collo della Madre. Dall'altro lato, presso alla Vergine, sta un altro Angelo in atto di pregare. Da una parte vedesi un banco con sopra un libro, e sul davanti del quadro sono alcuni fiori. Dietro alla Vergine è steso un drappo. Nella finta parete, dietro all'Angelo che porge Gesù a Maria, si apre una finestra.

Questo grazioso soggetto ricorda le composizioni di Filippino quando seguiva la maniera del Botticelli. La esecuzione tecnica non corrisponde però alla composizione. Il dipinto è alterato per soverchia ripulitura e per ritocchi, laonde ha molto perduto della sua originalità.

La Samaritana al Pozzo nella Galleria Manfredini in Venezia.

La pinacoteca Manfredini nel Seminario Patriarcale di Venezia possiede due tavolette.

In una di queste è dipinta la Samaritana al pozzo, e nella parte inferiore sono due Angeletti a chiaroscuro, che sostengono con bel garbo una finta cartella, nella quale leggesi: SI · SCIRES · DONVM · DEI · DA · MIHI · HANC · AQVAM.

N. S. che appare alla Maddalena nella detta Galleria

Nell'altra tavola è raffigurato Nostro Signore quando dopo la sua resurrezione apparisce alla Maddalena. Anche nella parte inferiore di questa son dipinti a chiaroscuro due Angioletti che sostengono parimenti una finta cartella portante la scritta: NOLI · ME · TANGERE.

Queste tavolette sono due belli e graziosi esemplari di Filippino, eseguiti con stile elegante e piacevole. È però assai strano che esse fossero attribuite a Giovanni Battista Crespi, pittore lombardo del secolo XVII.[1]

Il Salvatore morto, la Vergine e Santi nella Galleria di Monaco.

Nella Galleria di Monaco, oltre alla tavola già ri-

[1] Questi due dipinti si trovano ora indicati come opere di Filippino.

cordata, ve n'è un'altra che era attribuita a Domenico Ghirlandajo, sebbene i caratteri e la esecuzione tecnica ricordino la maniera di Filippino Lippi.

Vi è rappresentato il Salvatore morto tenuto sulle ginocchia dalla Vergine. Da un lato stanno San Giovanni Battista in piedi, e l'Evangelista Giovanni inginocchiato, che sorregge le spalle del Salvatore. Dall' altro lato trovasi la Maddalena genuflessa che bacia i piedi di Cristo, e, presso a lei, Sant'Iacopo maggiore in piedi. Superiormente veggonsi alcuni Angeli coi simboli della Passione. Le figure sono di grandezza quasi naturale. Un paese forma il fondo del dipinto.[1]

Cristo in croce la Vergine e S. Francesco. nel Museo di Berlino.

Sotto il n. 96 del museo di Berlino è esposta una tavola d'altare rappresentante Cristo in croce, con ai lati tre Angeli sulle nubi i quali raccolgono in piccoli calici il sangue che sgorga dalle ferite delle mani e del costato del Salvatore. Nella parte inferiore, da un lato sta la Vergine inginocchiata, e dall'altro San Francesco, su fondo d'oro. Le figure non mancano di sentimento, e specialmente quella della Vergine. Il dipinto fu molto offeso dal restauro o dai ritocchi. Crediamo che questo quadro sia quello che il Vasari ricorda nella chiesa di San Raffaello.[2]

[1] Di questo dipinto abbiam già fatto parola nella *Vita di Jacopo del Sellaio*, vol. V di quest'opera, pag. 258.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 245: « ed in San Raffaello un Crocifisso e due figure in campo d'oro. » Nella nota 2 (ivi) si avverte: « La chiesa di San Raffaello, o meglio di San Ruffello come aveva detto il Vasari nella prima edizione, oggi è soppressa. Il Del Migliore, nella *Firenze illustrata*, pag. 155, descrivendo le cose d'arte che erano in quella chiesa, non fa parola del Crocifisso di Filippino. Singolar cosa è poi vedere come il Borghini nel suo *Riposo*, alle notizie di Filippino, descriva questa tavola in San Procolo alla cappella Valori; dove parimente la cita il Richa (*Chiese fiorentine*, I, 254), assegnandola però a Fra Filippo Lippi, invece di dir Filippo Lippi, per l'abituale errore di confondere il padre col figliuolo. La identità del subietto, la particolarità del fondo dorato, e la descrizione che ce ne lasciò il Borghini, corri-

Nello stesso Museo si ha, sotto il n. 78, un ritratto su tavola d'un giovane che si presenta quasi di fronte, ma con gli occhi rivolti ad osservare da un lato dinanzi a sè. Sulla folta e ricciuta capigliatura porta un berretto nero, ed è vestito d'un abito brunastro-scuro. Attorno al collo vedesi l'orlo della camicia. È un ritratto di grandezza naturale con fondo di tinta grigiastra. La pittura fu alterata dai ritocchi ed è ora così ridotta di tinte alquanto tristi e opache. Con tutto ciò si può sempre riconoscere la mano di Filippino.[1]

Ritratto di giovane nel Museo di Berlino.

Lo stesso Museo possiede una tavola in cui è rappresentata la Vergine col Putto presso al parapetto d'una loggia. Le figure sono di grandezza naturale. La divina Madre sostiene con la destra il Bambino ritto sul parapetto, il quale svolge le pagine del libro che la Vergine tiene nell'altra mano. Sul medesimo parapetto trovasi un vaso di fiori. Il fondo rappresenta un paese con castello. La figura del Bambino è intera, mentre è soltanto mezza quella della Vergine.

La Vergine col Putto. nel Museo di Berlino.

In questo lavoro debole e di stile alquanto manierato, specialmente nel panneggiamento, è probabile che Filippino si servisse dell'opera di qualche suo scolare.[2]

Nel Museo di Berlino trovasi anche, sotto il n. 101, un'altra tavola rappresentante la Vergine col Putto. Le figure sono di grandezza naturale. La mezza figura della Vergine vedesi seduta su di un banco di pietra, tenendo Gesù che accosta amorosamente il suo viso a quello della Madre. Nel fondo, fuori della finestra, vedesi la città

La Vergine col Putto. nel Museo di Berlino.

spondono puntualmente al Crocifisso assegnato a Filippino nella Pinacoteca di Berlino. » Questa tavola pervenne al museo di Berlino dalla collezione Solly nel 1821.

[1] Fu acquistata nel 1829 dal Rumohr.

[2] È indicata questa tavola col n. 82. Pervenne dalla raccolta Solly, nel 1821.

di Firenze, e, più da lungi sono alcune montagne. I caratteri di questo dipinto mostrano la decadenza dell'arte di Filippino. È probabile che anche per la pittura di questa tavola il maestro impiegasse l'opera di qualche suo discepolo.[1]

La Vergine col Putto nel Museo di Berlino

Nello stesso Museo di Berlino è esposta, sotto il n. 1134, un'altra tavola (un tondo) rappresentante la Vergine col Putto. Questa pittura è molto danneggiata. Non ci sembra opera di Filippino, nè di un seguace della sua maniera, ma bensì d'un pittore fiorentino che abbia seguito quella di Cosimo Rosselli.

La Vergine col Putto nella Galleria di Dresda.

La Galleria di Dresda possiede un' altra tavola (indicata col n. 35) rappresentante la Vergine col Putto. È attribuita a Filippino, sebbene mostri di essere opera di qualche seguace della maniera di Raffaellino del Garbo, scolaro del detto Filippino.

La Vergine, col Putto e Santi nella Galleria Nazionale di Londra.

Sotto il n. 293 della Galleria Nazionale di Londra, è esposta una tavola rappresentante la Vergine seduta in un paese, che dà latte al Bambino Gesù. Ai lati trovansi San Girolamo e San Domenico inginocchiati. Le figure sono di grandezza naturale.

Nella predella vedesi, nel mezzo, Cristo morto sostenuto da Giuseppe d'Arimatea, e, nei lati sono San Francesco e Santa Maria Maddalena, mezze figurette.

Questa tavola d'altare è quella ricordata dal Vasari fatta per la cappella Rucellai nella chiesa di San Pancrazio in Firenze. Nel quadro è dipinto lo stemma gentilizio di questa casa.[2] La Vergine e il Putto richiamano alla mente le stesse figure della tavola rappresentante

[1] Fu acquistata nel 1829 dal Rumohr.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pagg. 244-245: « Ed in San Brancazio (Pancrazio), alla cappella de' Rucellai, una tavola. »

Dopo la soppressione della chiesa di San Pancrazio, la tavola fu portata in casa Rucellai, dove rimase fino al 1857, nel quale anno fu acquistata per la Galleria Nazionale di Londra.

l'Adorazione dei Re Magi, che abbiam ricordato nella Galleria degli Ufizi in Firenze.[1] La figura di San Girolamo, in atto di battersi il petto, ha qualcosa di manierato, sebbene il suo movimento sia franco e risoluto, come franco e risoluto è quello di San Domenico. Il colorito non manca di vigoria, e il dipinto è in buono stato di conservazione.

Adorazione dei Magi nella Galleria Nazionale di Londra.

Nella stessa Galleria col n. 592 si conserva un quadro in cui è dipinta l'Adorazione dei Re Magi. Da un lato, a destra dello spettatore, vedesi di profilo la Vergine che tiene Gesù seduto sulle sue ginocchia. Dietro ad essa sta San Giuseppe, e nell'angolo del quadro, sul davanti, alcuni pastori stanno in atto di osservare. Dall'altra parte, a sinistra di chi guarda e dinanzi alla Vergine, si vedono prostrati i Re Magi, il più vecchio dei quali sta per baciare il piede del Redentore. Molte figure fanno cerchio, intente ad osservare. Sul davanti, da questo lato, notasi un nano. Dietro, vi sono servi coi cavalli dei Re Magi: un seguito numeroso di persone, a piedi ed a cavallo, chiude la scena. Il fondo è formato da un edificio in gran parte diroccato, ma a sinistra dello spettatore scorgesi il paese con una montagna rocciosa e il cielo.

Questa composizione è bella e ricca di figure: naturali e svariati sono i movimenti di esse, e interessanti gli episodi della scena. Le figure sono di piccole dimensioni. Il colore assai ben fuso è oggi alquanto oscurato nelle tinte; oltre di che la pittura sofferse di parziali restauri. La tavola è di forma rettangolare, più larga che alta, e non è improbabile che abbia fatto parte di qualche cassone. Il dipinto appartenne un tempo al marchese Ippolito Orlandini di Firenze; passò quindi a far parte

[1] Vedi pag. 50.

della raccolta Lombardi-Baldi, e nel 1857 fu comperato per la Galleria Nazionale di Londra.

S. Francesco in gloria nella Galleria Nazionale di Londra.

Nella qual Galleria trovasi sotto il n. 598, una tavola rappresentante San Francesco in gloria. Il Santo, che mostra le stimmate, contempla un piccolo Crocefisso che tiene tra le mani; superiormente veggonsi cinque Angeli per parte che suonano alcuni strumenti.[1] Il dipinto non è scevro di difetti, e le figure mostrano un fare ricercato non privo di affettazione.

La Vergine col Putto nella Galleria Dudley di Londra.

Nella Galleria Dudley di Londra vi si trova una tavola centinata in alto, rappresentante la Madonna col Putto in braccio. Questo dipinto ha sofferto anco per cattivi restauri e mostra la maniera d'un seguace di Filippino Lippi. La Madonna è circa un terzo della grandezza naturale.

Le Vergine col Putto nella Galleria di Liverpool.

Nella Galleria di Liverpool trovasi esposto sotto il n. 20 un quadro rappresentante la Vergine col Bambino Gesù. È un lavoro debole d'un seguace della scuola di Filippino.

La Vergine col Putto nella Esposiz. di Manchester.

Nella grande Esposizione di Manchester vedevasi col n. 115 una tavola rappresentante la Vergine e il Bambino Gesù. Anche questa pittura era opera di qualche seguace della maniera di Filippino. Apparteneva al signor Beriah Botfield, ora defunto.

L'Adorazione dei Re Magi nel palazzo Hamilton in Glasgow.

Nella Galleria del palazzo Hamilton in Glasgow (Scozia) vedemmo una tavola di forma bislunga, con 22 o 25 figure di piccole dimensioni, rappresentante l'Adorazione dei Re Magi. Di questa tavola abbiamo già fatta

[1] Sotto al quadro leggesi la seguente iscrizione: HUNC . SEQUATUR . HUIC . JUNGANTUR . QUI . EX . EGYPTO . EXEUNT . IN . QUO . NOBIS . CLARA . LUCE . VEXILLA . REGIS . PRODEUNT, e la data del MCCCCXCII.

Le figure di questa tavola sono di piccole dimensioni. Essa fece parte un tempo della raccolta del marchese Giovanni Constabili di Ferrara. Fu comperata nel 1858 per la Galleria Nazionale di Londra.

menzione trattando delle vita di Sandro Botticelli, perchè veniva attribuita appunto a questo pittore.[1]

In una grande roccia è collocata la capanna: nel mezzo di essa è la Vergine col Putto seduto sulle sue ginocchia. Le sta presso, ritto in piedi, San Giuseppe che si appoggia al bastone. Dinanzi e ai lati della Vergine, sono dipinti i tre Re Magi in ginocchio con le loro offerte, e da questo lato veggonsi i cavalli con gli uomini che li conducono, ed altri del corteo, in belli e svariati atteggiamenti. Dall'altro lato stanno pure molte altre figure del seguito. Sul davanti sta seduto un uomo, in atto cogitabondo. Chiude la scena un paese montuoso. In questo, a sinistra dello spettatore, vedonsi San Giovanni ed un Vescovo che pregano e San Girolamo che è dinanzi alla croce. Superiormente, nel mezzo, l'Arcangelo con Tobia, e dall'una e dall'altra parte un Santo ed una Santa in atto di pregare.

Dall' altro lato del quadro stanno un frate ed un Vescovo, ed in lontananza nuovamente i tre Re Magi che col loro seguito numeroso si dirigono verso la capanna per adorare il Redentore.

I caratteri e la tecnica esecuzione di questo dipinto nonchè la introduzione di molti episodi in un solo quadro, ci fanno sovvenire il dipinto di Fra Filippo, rappresentante la Morte di San Girolamo, della cattedrale di Prato.[2] Questa pittura è una delle belle opere giovanili di Filippino. La tavola trovasi presentemente nella Galleria Nazionale di Londra ove è esposta col n. 1124, ed è indicata come opera di Filippino.

Allegorie Oxford.

Nella Galleria di Christchurch d'Oxford si conserva una tavoletta dipinta dai due lati, non condotta del tutto

1 Vedi vol. VI di quest' opera, pag. 305.
2 Vedi *Vita di Fra Filippo*, vol. V di quest'opera, pag. 172.

a termine, ed anco assai mal ridotta. Tanto dall'una che dall'altra parte vi è dipinta un' Allegoria.

In una, nel mezzo, vedesi di profilo un centauro con la faretra il quale corre verso una donna che gli sta di contro in vicinanza ad alberi, attorno ai quali v'è una serpe. Dietro al centauro, in una caverna, sta una centaura che allatta i figli, e fuori della caverna un amorino seduto: in lontananza poi si scorgono il mare e il cielo.

Dall'altra parte della tavola, a chiaroscuro, veggonsi dipinte tre donne con ventaglio tra le mani, che forse stanno a rappresentare le tre Grazie o le tre Parche. Nella parte superiore possono vedersi le tracce d'un fiume e un animale della forma d'un drago. I contorni delle figure sono stati ripassati, e il dipinto è stato qua e là ritoccato in altre parti.

La tavola mostra caratteri che ricordano l'arte del Botticelli e quella di Filippino, al quale crediamo debba attribuirsi.[1]

[1] Ecco la nota dei quadri ricordati come opere di Filippino, e di cui non si conosce la sorte:

L'Albertini nel suo *Memoriale*, op. cit., dice: « Lascio stare le tavole di Philippino che sono a Santo Donato, » ma non ce ne indica il soggetto. Una di queste dovrebbe essere quella, rappresentante l' Adorazione dei Re Magi, che vedesi presentemente nella Galleria degli Ufizi.

Il Vasari (vol. V, pagg. 245-246) ricorda che nella chiesa di San Francesco fuori della porta a San Miniato, dinanzi alla sagrestia, Filippino fece « un Dio Padre con molti fanciulli. » In Lucca « nella chiesa di S. Ponziano, de'frati di Monte Oliveto « lavorò una tavola » in una cappella, nel mezzo della quale in una nicchia è un Sant' Antonio bellissimo, di rilievo, di mano d'Andrea Sansovino, scultore eccellentissimo » (pag. 246). Poi, le due tavole già mentovate per il Re Mattia che spedì in Ungheria (ivi, pag. 247). Una tavola a San Salvadore fuori di Firenze per Tanai de' Nerli (ivi, pag. 247) senza però indicarne il soggetto. Nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 467 nota, si legge: « Noi crediamo che la tavola per Tanai de' Nerli in San Salvatore fuori di Firenze sia quella stessa che il Vasari ha detto essere stata fatta da Filippino in San Francesco fuori della porta di San Miniato, essendochè questa chiesa ebbe l'appellazione anche di San Salvadore. » Una storia di piccole figure per

Piero del Pugliese (ivi). Il Vasari ricorda anche che al Poggio a Caiano « cominciò per Lorenzo de' Medici un sacrifizio, a fresco, in una loggia, che rimase imperfetto » (ivi, pag. 251), e in nota dicesi che è ancora in essere; ma quando fummo al Poggio a Caiano, non trovammo questo lavoro tra le pitture che ci han fatto vedere in quella villa. E il Vasari (ivi) ricorda altresì che « per le monache di Sant'Jeronimo, sopra la costa a San Giorgio in Firenze, cominciò la tavola dell'altar maggiore, che dopo la morte sua fu da Alonso Berughetta spagnuolo tirata assai bene innanzi; ma poi finita del tutto, essendo egli andato in Ispagna, da altri pittori. »

CAPITOLO SECONDO

I BOTTICINI ED ALTRI PITTORI DI QUEL TEMPO

Prima di occuparci della vita e delle opere di Domenico Ghirlandaio, crediamo opportuno ricordare alcuni pittori più o meno valenti, i quali non ebbero tanto ingegno da poter gareggiare coi maestri che fiorirono a quel tempo in Firenze, e di loro tanto superiori.

I BOTTICINI

Tabernacolo nella Pieve di S. Andrea a Empoli.

Nella pieve di Sant' Andrea a Empoli v'è un tabernacolo con pitture. Dai documenti che si conservano relativi a tali pitture, sappiamo che il lavoro fu allogato, il 28 marzo 1484, dagli uomini della Compagnia di Sant'Andrea della Veste Bianca, a Francesco di Giovanni dipintore dimorante a Firenze. [1]

Il tabernacolo doveva essere collocato sull'altar maggiore di quella chiesa ed essere condotto a termine entro due anni, a partire dal 25 agosto del detto anno (1484). [2] Il 14 maggio 1491 si nominarono dei periti per stabilire il prezzo della tavola e del tabernacolo, e furono : « Do-

[1] Questo Francesco di Giovanni, come si vedrà più innanzi, era di casato Botticini.

[2] Vedasi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pagg. 245-246, ed il *Buonarroti*, serie III, vol. II, quaderno X. Roma 1887, pag. 333.

» minicum Tommasii Curradi alias Dominicum del Gril-
» landaio pictorem, et Filippum Juliani pictorem et Ne-
» rium Bicci pictorem et Alexum olim alterius Alexii de
» Baldovinettis pictorem. »[1] Il 24 maggio del citato anno gli uomini della Compagnia fecero pratiche perchè fosse condotto a termine, ma senza frutto, perchè Francesco morì (16 gennaio 1498) prima che il lavoro fosse terminato. Il 10 agosto 1504, Raffaello, figliuolo del detto Francesco, si obbligò di compiere esso il lavoro in quaranta giorni.[2]

Il tabernacolo di cui trattasi è di legno dorato e in parte colorito, con colonne, cornici e basamento ricchi di ornamentazioni ad intaglio. Nel mezzo v' è una nicchia che serviva per riporvi il Sacramento.

Da un lato, sotto una finta nicchia, vedesi la figura di Sant' Andrea Apostolo, che si presenta alcun poco di fianco e con la testa alquanto rivolta a sinistra. Ha la mano destra sul legno della grande croce che s' appoggia a terra e sulla sua spalla; con l'altra raccoglie in parte il manto.[3]

Dall'altro lato trovasi San Giovanni Battista che rivolge la testa verso lo spettatore: con l' indice della mano destra accenna a Sant' Andrea, mentre con l'altra mano abbassata raccoglie il manto.[4]

Le figure, di grandezza naturale, sono alte di statura ed alquanto magre ed ossute di forme: i loro lineamenti hanno un certo naturalismo che tende al volgare. Hanno lo sguardo fisso, e grossi e nodosi sono gli attacchi e le estremità. In queste figure si riscontra

[1] Vedi il *Buonarroti*, serie III, vol. III, quaderno II, pagg. 37-38.

[2] Vedi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pagg. 246-247.

[3] La tunica è di color rosso; il manto di color verdone.

[4] È in parte coperto dalla pelle, con sopra il manto rosso foderato di giallo e ripiegato sulla spalla.

pure una certa ricercatezza anatomica nel render le forme del nudo, ed una certa durezza di forme e di disegno nell' insieme. Il panneggiamento è alquanto voluminoso, e le pieghe son disegnate a linee serpeggianti. Le carni hanno un colore olivastro chiaro con passaggi di tinta verdognola ed ombre terree piuttosto scure. I toni dei colori nelle vesti sono forti e cupi; la superficie, specialmente nelle vesti e negli altri accessorii, è alquanto ruvida e rilevata. Ad onta di tali difetti, le figure, e specialmente quella del Battista, non mancano di una certa grandiosità di forme. Dall' insieme si conosce che il lavoro fu eseguito da un artista pratico della arte sua e seguace della maniera di Sandro Botticelli e di quella di Filippino Lippi. [1]

Nella predella, sotto alla figura di Sant' Andrea, trovasi dipinto questo Santo crocifisso con tre donne inginocchiate che pregano, e, da una parte, il giudice che lo ha condannato, il quale sta seduto sul tribunale, con attorno delle guardie.

Nella tavoletta di mezzo è rappresentata la Cena di Nostro Signore. Da un lato si scorge Cristo sul colle, col calice in mano, al quale apparisce l'Angelo, ed inferiormente vi sono gli Apostoli che dormono. Dall' altro, è raffigurata la cattura di Cristo.

Nella tavoletta sottostante alla figura di San Giovanni Battista, si ha, da un lato, la Decollazione del Santo, dall' altro, il Convito al quale interviene la figlia di Erodiade che presenta ad Erode la testa recisa del Battista. [2]

[1] Negli angoli della parte superiore della tavola vi sono Serafini.

[2] Il pittore, per l' opera sua, doveva avere 40 fiorini di lire 4 e soldi 2 per ogni anno di lavoro. I documenti che si riferiscono a queste pitture non ne indicano il soggetto. Si ha inoltre memoria che nel 1623 (anno in cui fu rifatto a marmi l' altar maggiore) l'antico altare fu trasportato nel San Giovanni Battista, ossia nel Battisterio della Pieve.
Vedasi il libro manoscritto, detto *Campione beneficiale*, nell' ar-

L'esecuzione tecnica della predella è inferiore a quella delle due tavole: le composizioni e le piccole figure ivi dipinte hanno tipi, forme e panneggiamenti con dorature, acconciature di teste e caratteri che ci ricordano le opere di Fra Filippo Lippi, e principalmente la pittura eseguita da questo maestro, rappresentante il banchetto di Erode, che abbiamo detto trovarsi fra i dipinti del coro nel Duomo di Prato.[1]

L'Annunziazione dell' Angelo a Maria.

Si hanno altre due tavole rappresentanti l'Annunziazione dell'Angelo a Maria Vergine, con figure di grandezza quasi naturale. Ci fu detto che queste pitture formavano tempo addietro la parte posteriore del tabernacolo. Anco in esse si nota un'esecuzione tecnica inferiore a quella delle due tavole rappresentanti Sant'Andrea e San Giovanni Battista.

In queste tavole di cui ora si tratta, l'Angelo (una figura lunga e magra, con lunghi capelli ricciuti cadenti sulle spalle) si presenta ritto in piedi, con le mani conserte al seno, e alquanto inclinato della persona verso la Vergine. Ha un tipo poco piacente: indossa una bianca tunica che lascia scoperte le maniche della sottoveste verde, tutte punteggiate coll'oro. Questa figura, sebbene di minor pregio, ricorda il tipo, le forme ed il movimento dei due Angeli che veggonsi nei dipinti della stessa Pieve ai lati della statua di San Sebastiano del Rossellino, intorno ai quali diremo qualcosa più innanzi.

La Vergine siede di faccia all'Angelo tenendo sulle ginocchia un libro aperto, mentre appoggia al seno la mano destra, e sta piegata alquanto con la persona verso il detto Angelo. Ha, secondo il solito, una veste rossa sotto il manto azzurro.

chivio del capitolo della Pieve di Sant'Andrea d'Empoli convertita in Collegiata.

[1] Cfr. il vol. V di quest'opera, *Vita di Fra Filippo Lippi*, pag. 197 e segg.

Non sappiamo a qual punto fosse stata condotta la pittura del tabernacolo alla morte di Francesco, quando il figliuolo prese l'obbligo di terminarla in 40 giorni; ma non sembra che molto rimanesse da fare. Può darsi che egli abbia compiuta, e forse con l'aiuto di altri, tanto la pittura delle due tavole rappresentanti l'Annunziazione angelica, quanto quella della predella già ricordata sotto il tabernacolo.

Tabernacolo nella Pieve d' Empoli.

Di contro al ricordato tabernacolo ve n'è un altro. Abbiamo già detto nella vita di Sandro Botticelli, [1] che il Vasari (vol. V, pag. 121) ricorda come « nella Pieve d'Empoli, da questa banda dove è il San Bastiano del Rossellino, fece (Sandro) due Angeli. » Anco questo è un altare, o meglio tabernacolo, in legno, di bello stile architettonico, in parte colorito ed in parte dorato, con ornamenti ad intaglio. Nel mezzo, entro ad una nicchia, è collocata la statua in marmo, eseguita dal Rossellino, di grandezza quasi al naturale. [2]

Gli Angeli dipinti nelle due tavole che trovansi ai lati di questo tabernacolo, stanno ritti in piedi e tengono le mani, una sopra all'altra, posate sul petto. Essi sono rivolti in atto reverente verso la statua del San Sebastiano: hanno i capelli copiosi e ricciuti che scendono ai lati del collo e sulle spalle, e portano sul capo una corona di rose bianche e rosse. [3]

[1] Vedi vol. VI di quest'opera, pag. 276.

[2] Questo tabernacolo trovasi collocato presentemente di contro all'altro già ricordato.

[3] Le vesti, di color biancastro con ombre lacchiccie e tristi, sono raccolte a mezzo della vita, e di nuovo ai fianchi. Sopra le vesti veggonsi due lunghe fasce a guisa di stola, ma di color rossastro, che girano attorno alle spalle, e mentre si incrociano al petto scendono lungo la figura svolazzando per l'aria. Tanto queste fasce quanto le maniche della sottoveste (di color rosso per uno degli Angeli, e verde per l'altro), sono lavorate a ricamo con fiori, finte perle ed oro. Le grandi ali somigliano a quelle degli uccelli, colorate in parte di tinta rosso-chiara e in parte verdastra.

Da un lato, dinanzi all'Angelo che trovasi a sinistra di chi osserva, è dipinta una piccola figura di donna attempata, vestita a foggia di monaca con abiti scuri, la quale sta in atteggiamento di pregare a mani giunte, rivolta di profilo verso San Sebastiano.

Nell'altra tavola, di riscontro a questa figura, e parimenti di profilo, vedesi un uomo inginocchiato, che nelle mani giunte tiene il berretto. Esso pure è rivolto verso il Santo, ed è più giovine della donna. [1]

Nella predella sottostante sono raffigurate quattro piccole storie della vita di San Sebastiano. In una veggonsi due giovani inginocchiati in attesa di esser decapitati, mentre San Sebastiano, giovine d'anni, li conforta nell' atto stesso in cui vien preso per essere condotto in carcere. Nella seconda è raffigurato il Santo quando viene condotto dinanzi al giudice. Nella terza è figurato il martirio del Santo con le freccie. Nella quarta si scorge San Sebastiano inginocchiato che viene ucciso a colpi di mazza. L'esecuzione tecnica di questa predella è inferiore a quella delle due tavole.

A noi sembra che le dette composizioni presentino gli stessi caratteri di quelli della predella unita all'altro tabernacolo: il che c'induce a credere che fossero dipinte dalla stessa mano, dopo la morte di Francesco Botticini. Gli Angeli di questo secondo tabernacolo hanno forme svelte: quello a sinistra dello spettatore piace assai più dell' altro, sebbene abbia qualcosa di più rigido o duro nel movimento, e lo sguardo sia meno animato. Le vesti di stoffa ruvida e doppia, coprono le forme della figura in modo convenzionale, a linee serpeggianti e tortuose. La pittura ha

[1] Gli Angeli sono di grandezza poco minore del naturale. Le due figure d'uomo e di donna sono di piccole dimensioni. Il Vasari non le rammenta.

molto sofferto;[1] ma se la consideriamo attentamente da vicino, può ancora scorgersi che le figure erano dipinte in un prato fiorito, pieno d'erbe, fiori e pietruzze. L'esecuzione mostrasi molto diligente, ma la superficie della pittura è ruvida e rilevata nelle ombre. La carnagione è di tinta giallastro-chiara con ombre olivastre. Come fu notato, gli abiti sono di tinta triste, ma ricchi, o meglio sovraccarichi di ricami con perle, e lumeggiati ad oro. Le figure degli ordinatori sono la parte più apprezzabile dell'opera, non mancando di naturalezza e di verità di forme.

Questo dipinto fu eseguito con maggior cura dell'altro rappresentante Sant'Andrea e San Giovanni Battista. Si riscontra però in questa ultima pittura una maniera più franca e libera, e l'opera sembra d'un pittore già formato ed esperto nell'arte sua. Da un attento esame delle figure degli Angeli ai lati della statua di San Sebastiano, ci sembrò di poter riscontrare i caratteri e la maniera giovanile di Francesco Botticini. Se il lavoro non fosse di questo pittore, come noi crediamo, dovrebbe in ogni modo essere stato condotto da un artista della medesima scuola e del medesimo valore.[2]

1 La pittura, oltre ad essere oscurata nelle tinte, e specialmente nel fondo, mancava in alcuni luoghi di qualche pezzetto di colore, mentre in altri la tinta minacciava di cadere con la mestica. Poco tempo fa venne assicurato il colore alla tavola, e fu pulita la pittura dalla polvere e dal sudiciume; il qual lavoro fu eseguito con molta cura e diligenza. Ai lati del tabernacolo v'è un'arme gentilizia formata di tre steli con panico, riuniti insieme con delle foglie. È stato detto che questo stemma apparteneva alla famiglia Pannocchia o Pannocchi, e ciò nella circostanza della lite insorta tra l'Opera della chiesa collegiata di Sant'Andrea in Empoli e certi signori Rimbolti, i quali, come patroni, insieme con la famiglia Salvagnoli, del soppresso benefizio di Santa Maria degli Angeli, credono di esser proprietari del tabernacolo e della statua di San Sebastiano.

2 Fra i dipinti che trovansi esposti nella sala attigua, sono due tavolette, nell'una delle quali è rappresentato San Sebastiano, e nell'altra San Girolamo. Queste pitture vengono attribuite a Raffaello Bot-

Esaminando queste pitture, siamo corsi col pensiero alla tavola rappresentante « Tobia e tre Arcangeli » che abbiamo ricordata nella Galleria dell' Accademia delle Belle Arti in Firenze, e che dicemmo essere attribuita da alcuni a Sandro Botticelli, da altri al Pollajolo, e da altri ancora al Verrocchio.[1] In questo dipinto d'Empoli si riscontrano caratteri, tipi ed un modo di guardare da farci risovvenire la figura di Tobiolo nel quadro di Firenze; la qual figura ci fa altresì ricordare la stoffa ruvida delle vesti, la disposizione dei panni con pieghe a linee serpeggianti, le estremità con le dita piccole ed ossute, la esecuzione tecnica accurata, il colorito alquanto triste, nonchè la maniera con la quale sono trattati gli accessorii, e specialmente il paese, con tutti quei particolari e quelle minuzie.

Diversificano però in questo: la pittura della tavola nella Galleria delle Belle Arti in Firenze mostra d' essere stata eseguita qualche anno innanzi a quella che trovasi in Empoli, e certamente fu condotta con più diligenza e precisione di forme, per modo che appare, sotto ogni rispetto artistico, migliore.

A questi giorni siam venuti a conoscere che anche il padre di Francesco Betticini, Giovanni, era pittore, e che Francesco, nato nel 1446, morì nel 1498, lasciando incompiuta la tavola d'Empoli, che il suo figliuolo Raffaello,

ticini. Nella tavoletta con dentrovi San Girolamo, leggesi scritto sul libro di preghiera che è in terra: « MCCCCC O. R. Fl. »; la quale iscrizione può interpretarsi così: « 1500 Opus. Raphaelis. Florentini. »

In questa Raccolta di quadri v'è pure un'altra piccola tavoletta ove è rappresentato il Salvatore crocifisso, con sotto alcune figure in adorazione. Anche questo dipinto ricorda la maniera delle predelle dipinte da Francesco Botticini, che sono sotto ai due tabernacoli menzionati nel testo. Un'altra tavoletta rappresentante un ballo d' Angeli è indicata come lavoro del Botticelli, ma pare a noi che possa appartenere al Botticini.

[1] Vedi il vol. VI di quest'opera, *Vita di Sandro Botticelli*, da pag. 266 a pag. 269.

di cui parleremo, condusse a termine. È possibile che Francesco si trovasse da giovane nelle botteghe dei Pollajoli, del Verrocchio e del Baldovinetti. Ammettendo per vera questa ipotesi, ci siamo domandati se egli in gioventù possa avere eseguita la pittura della tavola che trovasi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, seguendo qualche disegno datogli dal Pollajolo o dal Verrocchio; od eseguisse più tardi, quando erasi già accostato alla maniera del Botticelli e di Filippino Lippi, le due tavole rappresentanti Sant'Andrea e San Giovanni Battista, già ricordate per prime nella Pieve d'Empoli.

Tavola nella chiesa di Santo Spirito in Firenze.

Abbiamo anche congetturato se appartenga a Francesco quella tavola esistente in Santo Spirito in Firenze, di cui abbiam fatto cenno nella vita dei Pollajoli parlando delle due tavole rappresentanti Sant'Agostino e Santa Monica, che trovansi nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti in Firenze.[1] A questo proposito sono da notare le circostanze, che la tavola di Santo Spirito in Firenze, che è sopra l'altare di casa Capponi, rappresenta Santa Monica in atto di dare le regole del suo Ordine a dodici monache, nelle quali diconsi ritratte alcune donne di quella famiglia,[2] e che la tavola coi tre Arcangeli e Tobia dell'Accademia delle Belle Arti, trovavasi come già fu notato, in un altro altare di casa Capponi parimenti in Santo Spirito. Da questi dati e da queste congetture, invero di poca importanza, potrebbesi argomentare che Francesco fosse ai servigi della detta famiglia. Che se quelle pitture non sono della stessa mano, è però certo, a parer nostro, che debbono essere state eseguite da qualche pittore di quel tempo, seguace della maniera del Baldovinetti, dei Pollajoli e del

[1] Vedi in quest'opera le *Vite dei Pollajoli*, vol. VI, pag. 135.
[2] Opera e volume citati, pag. 136.

Verrocchio, il quale più tardi si accostò alla maniera del Botticelli e di Filippino Lippi.

Affresco nella lunetta della chiesa di S. Donnino a Brozzi.

In attesa di qualche documento che possa un giorno farcene conoscere l'autore, si può mettere intanto innanzi il nome d'un pittore, quale il Botticini, o altro di quella maniera, per le pitture aventi questo carattere in arte, come lo ha la lunetta sulla parete ove si trova uno degli altari della chiesa di San Donnino a Brozzi, poco lungi da Firenze.

In questa pittura si vede il Battesimo di Nostro Signore, con figure di grandezza naturale. La composizione ricorda quella del Verrocchio rappresentante lo stesso soggetto, assai più che altre di altri artisti fiorentini del tempo. Forse potrebbe essere stata condotta su qualche schizzo o disegno di quel maestro, e potrebbe anche darsi che il Verrocchio stesso avesse ricevuto la commissione, ma occupato in lavori più importanti di scultura od oreficeria, ne affidasse ad altri la esecuzione.

Nel mezzo, quasi di fronte allo spettatore, sta il Salvatore coi piedi nell'acqua, a mani giunte, con la testa alcun poco inclinata. Alla sua sinistra trovasi il Battista, il quale con la mano del braccio destro allungato tiene la ciotola in atto di versare acqua sulla testa del Cristo, mentre tiene l'altra abbassata sull'asta della croce che s' appoggia alla spalla ed a terra. Il Salvatore è coperto soltanto da un panno bianco attorno ai fianchi, e il Battista dalla pelle, con sopra un mantello rosso con fodera gialla, che gli sta rovesciato sulla spalla sinistra e sino a metà del braccio, lasciandogli in parte nudo il rimanente della figura. All'uno e all'altro lato veggonsi quattro Angeli, due per parte, inginocchiati sulla riva del fiume; quelli a destra di Gesù Cristo tengono sulle braccia le sue vesti. Il primo di questi An-

geli, a somiglianza di quello della tavola del Verrocchio, presentasi di fianco ed è rivolto a noi con la testa. Il secondo sta osservando la cerimonia del battesimo. Dei due Angeli dipinti dall'altro lato, il primo ha le braccia incrociate e piega alquanto la persona in atto reverente verso il Salvatore: il compagno, che gli sta dappresso, tiene le mani giunte a preghiera, rivolto verso il primo. In alto vedesi la colomba (in parte mancante di colore), che manda raggi di luce sul Cristo.

Nel mezzo della campagna, coperta d'erbe e di sassi, serpeggia il Giordano che viene dal fondo del quadro fin sul davanti del dipinto. Da un lato veggonsi delle rocce che si elevano alte a punta; dall'altro verdeggianti alberi e montagne, e nel mezzo, alquanto da lungi, un cervo ed un uomo a cavallo, e più addietro un castello. Il tutto spicca sull'azzurro del cielo in parte velato da nubi. L'esecuzione tecnica è franca e risoluta; notasi anzi qualcosa di troppo libero e quasi sprezzante nel fare, il che mostra esser questo un lavoro d'artista già pratico nell'arte sua. Buone sono le proporzioni delle figure, sebbene abbiano forme alquanto grossolane. Il panneggiamento è piuttosto convenzionale ed a linee curve. Le carni sono di tinta giallastra con ombre verdastro-terree; i contorni alquanto uniformi e di tinta rossiccia. Nell'insieme v'è difetto di rilievo, essendo la superficie ruvida e rilevata. [1]

Raffaello, figlio di Francesco Botticini, nacque nel 1477. L'ultimo documento che a lui si riferisca è in data del 1520. [2] Nel 1498 egli prese a dipingere una

[1] Come fu già notato, quest'affresco trovasi nella parte superiore della parete: nella parte inferiore v'è un altro dipinto, certo di diversa mano, avente caratteri d'opera di pittore giovane. Avremo occasione di ricordarlo nuovamente parlando di Domenico e David Ghirlandaio.

[2] Vedi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 250. Non fu però questo il solo pittore vissuto in quel tempo col nome di Raffaello: nel

tavola per la chiesa della confraternita del *Corpusdomini* posta in piazza di Santa Maria a Poggibonsi nella Valdelsa. [1]

Nel 1504 si obbligò a condurre a termine la tavola lasciata incompiuta dal padre Francesco, come abbiamo già testè riferito. [2]

Allo stesso Raffaello venne pure, nel 1506, allogata dagli uomini della Compagnia della Veste Bianca nella Pieve di Sant'Andrea d'Empoli, la tavola rappresentante la Madonna col Putto, Sant'Andrea e San Giovanni Battista. [3]

libro Rosso dei debitori e creditori della Compagnia dei Pittori (che si conserva nell'archivio dell'Accademia di Belle Arti in Firenze) dal 1472 al 1520, nelle Matricole dell'arte dei medici e speziali, e finalmente nelle portate del Catasto e dell'Estimo di Firenze, si trovano menzionati non meno di sedici pittori di questo nome. Vedasi il Vasari, edito dal Sansoni: pag. 244 nel tomo IV è il Commentario alla vita di Raffaellino del Garbo. Di questi sedici pittori di nome Raffaello abbiamo solo notizie di quel Raffaello di Lorenzo di Frosino Tosi, che fu da noi ricordato nella vita di Sandro Botticelli, col quale trovavasi in qualità di garzone all'età di 11 anni: di Raffaello di Bartolommeo dei Capponi e di Raffaello Carli, parleremo più innanzi.

[1] Nel Vasari edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 249 dicesi: « Per ricerche fatte a nostra istanza in Poggibonsi abbiamo saputo che fino » al 1871 o 72 stette appesa nella piccola stanza del Battistero della » Collegiata di quel luogo una tavola giudicata di bonissimo pennello » del 500, nella quale era dipinta una Nostra Donna in mezzo, e due fi» gure ai lati con alcuni angeli. Questa tavola, che si dice stata ven» duta segretamente non si sa se a Siena o ad Empoli, si potrebbe sup» porre che fosse quella dipinta dal nostro Raffaello per la nominata » Confraternita, la quale fu in antico una delle addette alla Collegiata » di Poggibonsi. »

Anco per questa tavola vedasi il Buonarroti, serie III, vol. III, quaderno IV; (Roma, 1888) pag. 110.

[2] Vedi ciò che abbiamo riferito più addietro a pag. 115 e segg.

[3] Vedi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 247-248, ove è detto che questa tavola è oggi perduta. Tra i dipinti che si trovano nel corridoio degli Ufizi in Firenze abbiamo veduto indicata col n. 92 (sebbene non ancora citata in catalogo) una tavola d'altare centinata, rappresentante la Vergine assisa nel mezzo sulle nubi, col Putto che si presenta di fronte, e da un lato un Santo (che ci è parso essere Sant'Andrea) e dall'altro San Giovanni Battista. Il fondo rappresenta un paese. La pittura ha caratteri che ricordano l'arte di Raffaello Botticini.

Tavola nella Galleria degli Ufizi in Firenze.

Un' altra commissione ebbe Raffaello dalla Compagnia di Santa Croce detta della Veste Nera, che si adunava nella medesima Pieve di Sant'Andrea. Questa commissione gli fu data il 18 maggio del 1508. Soppressa la Compagnia di Sant' Andrea d'Empoli, al tempo del granduca Leopoldo I, questa tavola creduta allora da molti opera del Perugino, fu trasportata nell' anno 1786 all'Accademia Fiorentina di Belle Arti, per passare nel 1794 nella Galleria degli Ufizi. Da allora in poi si lasciò di attribuirla al pittore umbro, ma si ritenne opera di Raffaellino del Colle, e da altri di Raffaellino del Garbo.

Il contratto con cui gli fu allogato il dipinto, parla d' un Cristo risorto, mentre invece nella tavola è dipinto un Deposto di Croce: conviene perciò credere che il cambiamento del soggetto avvenisse per volontà della Compagnia. [1]

Nel mezzo vedesi dipinto il Salvatore morto steso supino sulle ginocchia di Maria Vergine, sostenuto alle spalle da San Giovanni Evangelista ed ai piedi da Santa Maria Maddalena inginocchiata. Dietro alla Vergine vedesi un'altra delle Marie ritta in piedi con e braccia piegate e le mani in croce sul seno; poi dietro alla Maddalena sta San Giovanni Battista. [2] Nel fondo sono alcune montagne, e da un lato Cristo che sale sul Calvario con la croce, circondato dalle guardie.

Se le figure dipinte dal padre del nostro pittore, Francesco, nelle tavole del tabernacolo d'Empoli sono alte, ben proporzionate e non prive di una certa gran-

Ci siamo domandati se non sia l'opera eseguita da quel pittore nel 1506 per gli uomini della Compagnia della Veste Bianca nella Pieve di Sant'Andrea d'Empoli.

[1] Vedi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 249.

[2] Le figure sono di grandezza poco minore del naturale. Questa tavola è indicata nella Galleria degli Ufizi col n. 1283, sala II, Scuola toscana.

diosità, quelle in questa tavola di Firenze sono invece piuttosto corte e tozze. Una maggiore rassomiglianza si riscontra in qualche testa: tale rassomiglianza si avverte specialmente nei lineamenti dei due San Giovanni e nelle acconciature dei capelli e della barba a masse ricciute.

Nel quadro di Firenze, come è naturale, si ritrova però un'arte più moderna ed una esecuzione tecnica diversa, trattandosi di pittura ad olio. I caratteri che in questo quadro predominano, ricordano quelli dei dipinti del Granacci o di Ridolfo Ghirlandaio, più che quelli di alcun altro pittore da noi conosciuto. Il colorito ha del rossiccio; le ombre sono scure e vigorose, forti i colori delle vesti. La pittura produce un'impressione sgradevole in chi l'osserva a causa del restauro, specialmente nella figura della Vergine.

Nella predella, ora divisa dalla tavola, sono figurate tre storie rappresentanti la Samaritana al pozzo, Gesù che scaccia i profanatori dal tempio, e la sua entrata in Gerusalemme. Questa predella ha, essa pure, sofferto per restauri. A prima vista è difficile persuadersi che sia lavoro della stessa mano che dipinse il quadro: vi si notano caratteri che farebbero credere il dipinto opera di qualche debole seguace della maniera del Perugino o di Lorenzo Credi. [1]

Tavola per la chiesa di S. Martino ora nella Galleria dell' Eremitaggio a Pietroburgo.

Nel 1512 Raffaello di Francesco dipinse una tavola per la chiesa di San Martino posta nel distretto di Castelfranco di sotto. Soppressa la detta chiesa, il dipinto passò nella Collegiata di quel paese, e nel 1835 fu comperata dal pittore Vincenzo Brioschi per la Russia, come opera di Raffaello d'Urbino, pel prezzo di 3000 scudi. [2]

[1] Questa predella è indicata col n. 1238 e trovasi nella prima sala, Scuola toscana.

[2] Vedi il Vasari (ediz. Le Monnier), vol. VII. Commentario alla vita di Raffaellino del Garbo, pag. 200.

Nel Vasari edito dal Sansoni [1] è detto, che questo dipinto gli fu dato a fare dal prete Mariotto di Giovanni Filippo per la chiesa di San Martino e Santa Barbara, e che vi dovevano essere raffigurati la Nostra Donna e i Santi titolari ai lati. Nessun dipinto con questo soggetto ci fu possibile vedere nella Galleria dell'Eremitaggio sotto il nome di Raffaello. È invece da ritenere che sia quella tavola con figure di grandezza naturale, indicata nella detta Galleria come opera dello Spagna, pittore umbro. [2] E infatti il catalogo di essa Galleria ci dice, che il dipinto pervenne da Castelfranco di sotto presso Firenze.

In questa tavola è dipinto, nel mezzo, il Bambino Gesù, posto a sedere sopra un panno disteso sull'erba. Da un lato è la Vergine in ginocchio e a mani giunte in atto di pregare. Sul davanti vedesi Santa Barbara inginocchiata a terra e rivolta ad osservare Gesù, che tiene fra le mani una piccola torre. Dall'altro lato, sul davanti, sta di profilo San Martino vescovo inginocchiato, con le mani giunte a preghiera, vestito in abito vescovile e col pastorale in mano, esso pure rivolto verso Gesù. [3] Dietro a lui, ritto in piedi e quasi di fronte allo spettatore è San Giuseppe, con in mano un lungo bastone appoggiato in terra, rivolto ad osservare Gesù.

Nel fondo a destra vedesi un edificio in parte diruto, e, dietro alle figure, porzione di una muraglia; poi, più in là, il paese montuoso, e da un lato, i Re Magi che scendono della montagna.

In questo dipinto si scorge un misto dei carat-

1 Tomo IV, pag. 250.

2 È indicata col n. 8 nella sala I.

3 La chiesa per la quale fu fatta da Raffaello Botticini questa pittura era dedicata a San Martino ed a Santa Barbara, che veggonsi appunto dipinti in questa tavola.

teri della scuola umbra con quelli della scuola fiorentina. Le figure sono abbastanza ben disposte attorno al Bambino Gesù, ed hanno anche ragionevoli proporzioni: esse difettano però di vita e d'espressione. Il colorito è piuttosto crudo di tinte ed alquanto monotono; nelle carni predomina il colore giallastro; le vesti hanno tinte cupe ed uniformi. Il tutto difetta pure di prospettiva aerea.

Questa pittura mostra caratteri alquanto diversi dall'altra eseguita nel 1506, già ricordata nella Galleria degli Ufizi. Anche questo dipinto di Pietroburgo ha sofferto sia pel trasporto dalla tavola sulla tela, sia pei restauri subìti prima e dopo della sua spedizione in Russia. Può notarsi nondimeno che pittori, come Raffaello Botticini, nati alla fine del secolo XV e vissuti al principio del secolo XVI, mostrano nelle loro opere caratteri ed esecuzione tecnica che ricordano i maestri nelle cui botteghe stettero a lavorare, e di cui tolsero ad imitar la maniera. In altra guisa non sarebbe possibile trovare la spiegazione del fatto. [1]

Nell'anno seguente, e cioè nel 1513, sappiamo che il nostro Botticini dipinse per l'oratorio di Santa Maria, detta volgarmente la Compagnia della Congrega fuori e presso il castello di Fucecchio: s'ignora però quale fosse il soggetto del dipinto e se esista ancora. [2]

Sappiamo inoltre che Raffaello fece due testamenti, il primo il 18 marzo del 1508, il secondo il 28 ottobre del 1513; nel quale ultimo chiama erede d'una metà

[1] Di questo dipinto di Pietroburgo avemmo già occasione di parlare nella edizione inglese di quest'opera, *The History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 328, ove esprimemmo l'opinione che fosse un possibile lavoro dello Spagna eseguito negli ultimi anni, o di qualche altro seguace della maniera di Pietro Perugino.

[2] Vedi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV. Commentario alla vita di Raffaellino del Gabo, pag. 250.

dei suoi beni il fratello Alessandro, e dell'altra metà l'altro fratello Giovanbattista, quando volesse tornare al secolo e non più rimanere nella religione dei monaci di Settimo alla quale allora apparteneva. S'ignora quando Raffaello morisse. L'ultima memoria che si conosca di lui è dell'anno 1520. [1]

Affresco nella chiesa della Pieve d'Empoli.

Pare a noi che sia una delle ultime sue opere l'affresco che trovasi a sinistra di chi entra per la porta maggiore nella chiesa della Pieve di Empoli. In questo affresco è rappresentato Nostro Signore coperto solo da un panno attorno ai fianchi, che presentasi di fronte. Mostra le stimmate e tiene il legno della croce appoggiato a terra e ad una delle spalle. È una figura di grandezza naturale, ma il tipo e i lineamenti non sono piacenti. Vi si scorge uno studio convenzionale d'anatomia nel nudo: i contorni sono molto marcati, e triste è il colore.

Un altro pittore da collocarsi in questa categoria, benchè inferiore per arte, è quel Lorenzo Dugolino de' Rossi, che visse alla fine del secolo XV, e del quale abbiam veduta una tavola con la data dell'anno 1475. [2]

Cristo in croce. Tavola nella Galleria di Berlino.

Nel mezzo è dipinto Cristo in croce: ai lati stanno due Angeli i quali raccolgono il sangue che sgorga dalle ferite del costato e delle mani di Gesù. Sotto alla croce vedonsi da un lato Sant'Antonio abate ed un Santo diacono; dall' altro San Bernardo e l'Arcangelo col piccolo Tobia. Chiude la scena un fondo di paese.

Il dipinto è alquanto dozzinale e di triste colorito. È una pittura che ricorda quella, rappresentante il mede-

[1] Vedi il Commentario succitato, vol. IV, pag. 250.

[2] Questa tavola trovavasi, insieme ad altri dipinti, in uno dei magazzini della Galleria di Berlino, ove era indicata col n. 104. Sotto ad essa leggesi con caratteri ed abbreviature del tempo: « Questa tavola » se fatta fare per Lorento Dugolino De Rossi. La quale a fatta fare » Beltrame Distoldo De Rossi 1475. »

simo soggetto, di Iacopo del Sellaio,[1] ed anche le opere di Neri de' Bicci.[2]

Oltre alle tavole già ricordate, si hanno altri dipinti di cui non conosciamo i veri autori, ma che ricordano più o meno bene la maniera del Botticelli e di Filippino. Tra questi dobbiamo annoverare quel tondo su tavola che trovasi nella Galleria Pitti in Firenze, rappresentante la Vergine in un prato fiorito nell'atto di adorare il Bambino in mezzo ad Angeli. Questa composizione, come fu da noi notato, deve aver avuto la sua origine da una composizione del Botticelli. Il dipinto, esposto in quella Galleria col n. 347, era attribuito a Filippino Lippi, ma invece dev'essere stato eseguito da qualche abile seguace di questi due maestri.[3]

Abbiamo anche già ricordata una tavola della Galleria di Berlino, rappresentante l'Incoronazione della Vergine in una gloria d'Angeli, e, sotto, alcuni Santi. Questo lavoro è indicato come opera di Fra Filippo, ma i caratteri, i tipi e l'esecuzione tecnica, come fu già detto, mostrano invece essere un dipinto eseguito da qualche imitatore del Botticelli e di Filippino Lippi.[4]

La Vergine col Putto nel Museo del Louvre in Parigi.

Nel Museo del Louvre trovasi una tavola da altare che non manca di qualche pregio. Rappresenta la Vergine seduta sulle nubi, di fronte allo spettatore, col Bambino Gesù tenuto ritto in piedi sul ginocchio sinistro. Attorno veggonsi Serafini e Cherubini. Da un lato, sulle nubi, sta San Bernardo con un ginocchio piegato in atto di scrivere rivolto verso la Vergine e Gesù. Questi, con la mano sinistra appoggiata al corpo, tiene la

[1] Vedi ciò che si disse parlando di questo pittore alla fine della Vita di Fra Filippo e di Fra Diamante, vol. V, pag. 257.

[2] Dei pittori Lorenzo e Neri de' Bicci abbiam parlato nel vol. II, cap. XVII.

[3] Vedi pagg. 96 e 97.

[4] Vedi vol. V di quest'opera, *Vita di Fra Filippo*, pag. 236.

fascia che in parte lo copre; e mentre guarda il Santo, accenna con la destra il cielo. Dall'altro lato vedesi Santa Maria Maddalena che prega a mani giunte, essa pure rivolta verso Gesù. Dietro a San Bernardo trovansi due Angeli ritti in piedi, e dietro a Santa Maria Maddalena dal lato opposto, ve ne sono due altri. Nella parte superiore della tavola è dipinta una tenda sollevata ai lati.

Questo quadro, attribuito a Cosimo Rosselli,[1] non sembra possa essere propriamente lavoro di quel maestro pei caratteri, per le forme e per la esecuzione tecnica: vi si riscontra invece la maniera d'un seguace dei Pollajoli e del Verrocchio. Potrebbe essere lavoro della stessa mano che dipinse il quadro di Berlino pocanzi ricordato.

Prendendo per punto di partenza il tondo della Galleria Pitti, ricorderemo altri dipinti che pei loro caratteri si possono collocare in questa categoria.

La Natività di Nostro Signore nella chiesa di San Lorenzo in Firenze.

Nella chiesa di San Lorenzo in Firenze, nella crociera a destra di chi entra, trovasi nella cappella detta del Buon Ritiro, una tavola rappresentante la Natività di Nostro Signore. La Vergine è inginocchiata in atto di adorare il Bambino Gesù: dietro ad essi vedesi la capanna con la stalla; il bue e l'asino stanno presso alla mangiatoia. Da un lato vi è un Santo, giovane d'anni, che inginocchiato volgesi reverentemente ad osservare il Bambino: presso a lui è in terra una spada. Dall'altro lato trovasi San Francesco parimenti inginocchiato e con una piccola croce in mano. Nel fondo è dipinto un paese. Le figure sono poco maggiori della metà della grandezza naturale. Il dipinto ha sofferto in molte parti a causa dei restauri. Le figure, e special-

[1] La tavola è esposta nel Museo sotto il n. 364. Di essa avremo occasione di parlare nella vita di Cosimo Rosselli a cui venne erroneamente attribuita.

mente quella del giovane Santo, ricordano alquanto i caratteri che si riscontrano nelle figure del tondo, pocanzi citato, che trovasi nella Galleria Pitti.

Questa tavola della chiesa di San Lorenzo viene indicata come opera di Raffaellino del Garbo.

La Natività di Nostro Signore; San Lorenzo in trono nella sagrestia della chiesa omonima in Firenze.

Due altre tavole, parimenti attribuite a Raffaellino del Garbo, trovansi nella sagrestia della stessa chiesa. L'una rappresenta la Natività di Nostro Signore, l'altra San Lorenzo seduto in trono e due Angeli che gli tengono sospesa sul capo la corona; inferiormente, da un lato, Santo Stefano e dall'altro San Leonardo. Più sotto, nel mezzo, leggesi la data seguente: A. D. DMXI.

La prima di queste due tavole ha molto sofferto, ed è anche stata maltrattata dal ridipinto; la seconda è pur essa molto alterata dal restauro ed offuscata nelle tinte. La grandezza delle figure in ambedue le tavole è di poco minore al naturale.

Tavola rappresentante i Santi Antonio, Rocco e Caterina nella chiesa di San Felice in Firenze.

Nella chiesa di San Felice in Firenze, sul primo altare a sinistra entrando, v'è una tavola nella quale son figurati Sant'Antonio abate, San Rocco e Santa Caterina. Queste figure hanno forme regolari, ma difettano di espressione: il disegno è alquanto uniforme; il colore giallastro, e le ombre grigiastro-scure; i colori delle vesti sono tristi nel tono, e le forme a linee serpeggianti.

Nella predella trovansi dipinte alcune storie dei Santi che sono raffigurati nella detta tavola. Tra esse notasi da un lato l'Angelo della Salutazione angelica, e dall'altro, di contro, la Vergine. Queste piccole storie sono eseguite meglio delle figure dei Santi dipinti nella tavola.

Il dipinto viene indicato come lavoro di Cosimo Rosselli, ma i caratteri della pittura non sono quelli

che si riscontrano nelle opere sue: ricordano piuttosto la maniera dei seguaci del Botticelli e di Filippino, e specialmente le piccole storie della predella si accostano assai al fare del giovane Lippi.

CAPITOLO TERZO

RAFFAELLINO DEL GARBO

Il Vasari ci racconta che questo pittore fu « chiamato per vezzi Raffaellino, » il qual « nome si mantenne poi sempre, » e « fu ne' suoi principii di tanta espettazione nell'arte, che di già si annoverava fra i più eccellenti; cosa che a pochi interviene: ma a pochissimi poi quello che intervenne a lui, che da ottimo principio e quasi certissima speranza si conducesse a debolissimo fine; essendo per lo più costume così delle cose naturali come delle artificiali, dai piccoli principj venire crescendo di mano in mano fino all'ultima perfezione. Ma certo molte cagioni così dell' arte come della natura ci sono incognite, e non sempre nè in ogni cosa si tiene da loro l'ordine usitato: cosa da fare stare sopra di sè bene spesso i iudizj umani. Come si sia, questo si vide in Raffaellino; perchè parve che la natura e l' arte si sforzassero di cominciare in lui con certi principj straordinari, il mezzo de' quali fu meno che mediocre, e il fine quasi nulla. »[1]

Il Vasari sembra aver ignorato che questo Raffaello fu figliuolo di un Bartolommeo di Giovanni,[2] e

[1] Vedi Vasari, vol. VII, pagg. 190-91.

[2] Nel Vasari edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 233 in nota, si osserva: Nè il Vasari nè altri seppero di chi fosse figliuolo questo pittore. Noi

che egli esercitò l'arte sua nella via del Garbo in una bottega della Badia di Firenze, posta sotto la chiesa del monastero dirimpetto alla piazza di Sant'Apollinare.[1]

Il Biografo aretino afferma che Raffaellino morì, d'anni 58, nel 1524,[2] dunque secondo la sua asserzione il nostro pittore sarebbe nato nel 1466.

Il Vasari asserisce inoltre che egli fu scolaro di « Filippo » (e per Filippo intende, non Fra Filippo, ma Filippino Lippi, figlio di lui), il quale « lo reputava in alcune cose molto migliore maestro di sè; ed aveva preso Raffaello in tal modo la maniera di Filippo, che pochi la conoscevano per altro che per la sua; » ed aggiunge parlando di Raffaellino che « nella Minerva (in Roma), intorno alla sepoltura del cardinal Caraffa, v'è quel cielo della volta tanto fine, che par fatta da miniatori, onde fu allora tenuta dagli artefici in gran pregio. »[3]

Della pittura nella vôlta della cappella Caraffa abbiam già detto, che essa ha talmente sofferto da rimanere ben poco del suo carattere originale, ma che da quanto può ancora vedersi qua e là nelle parti meno offese, parrebbe possano riscontrarsi gli stessi caratteri e la stessa arte delle pitture delle pareti. Se dunque Raffaellino fu effettivamente condotto a Roma dal suo maestro, questo

possiamo dirlo con sicurezza, mediante il libro dei debitori, creditori e ricordi, detto il *Libro Rosso*, dal 1472 al 1520, esistente nel vecchio Archivio della fiorentina Accademia delle Belle Arti. In esso, a carte 114 tergo, tra' debitori e creditori per tasse d'entrature, d'offerte di feste, ecc. è registrato anche *Raffaello di Bartolommeo del Garbo*, cogli anni 1503 e 1504. »

[1] Nel Vasari, edito dal Sansoni, ivi, pag. 234 in nota, si racconta che « nel Libro a parte del Quartiere di Santo Spirito dell'anno 1498, a c. 48, si legge nel gonfalone Scala la portata di Raffaello di Bartolommeo dipintore del popolo di Santa Lucia soprarno, che forse potrebbe essere il nostro Raffaellino. »

[2] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 196.

[3] Ivi, pag. 191.

viaggio avrebbe dovuto aver luogo dopo l'anno 1488, e cioè quando, secondo le asserzioni del Vasari, Raffaellino aveva 22 anni, e poteva perciò essere in grado di assistere il maestro nelle pitture tanto della vôlta quanto delle pareti di quella cappella.[1]

La Trinità nella chiesa di San Spirito in Firenze.

Tra le opere di pittura che hanno caratteri corrispondenti a quelli di un diligente seguace della maniera di Filippino, devesi annoverare una tavola ora esistente nella chiesa di Santo Spirito in Firenze su uno degli altari a sinistra della crociera, entrando in chiesa dalla porta maggiore.

Rappresenta la Trinità[2] con sotto, da un lato, Santa Caterina, e dall'altro Santa Maddalena. Il fondo del quadro rappresenta un paese. Le figure sono di grandezza poco minore del naturale, ed hanno caratteri e forme gentili che ricordano la maniera di Filippino, sebbene sieno alquanto magre, lunghe ed esili.

La pittura della predella contiene la Comunione di Santa Maria Maddalena, il Presepio ed il Martirio di Santa Caterina. Le piccole figure di queste belle composizioni sono piene di grazia e condotte con somma diligenza e finitezza, a guisa di miniature. Il colorito è chiaro, luminoso e trasparente, ma difetta alquanto di vigoria e di rilievo.

Tavola rappresentante San Bernardo nella Pinacoteca di Monaco in Baviera.

Il Vasari non fa menzione di questo dipinto, ma bensì di una Pietà della quale ignoriamo qual fine abbia fatto.[3] Parimenti non si ha contezza di « un'altra (tavola) di San Bernardo, manco perfetta di quella, » dallo stesso Vasari ricordata.[4] Nella Pinacoteca di Monaco in Baviera

[1] Vedasi ciò che fu da noi osservato in proposito nella Vita di Filippino, pag. 46 e segg.

[2] Il Padre Eterno a braccia aperte tiene con le mani i bracci della croce su cui è confitto il Salvatore. Sopra trovasi la colomba, simbolo dello Spirito Santo.

[3] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 192, e la nota 1ª a pag. 193.

[4] Vedi vol. VII, pag. 193 e la nota 1ª di detta pagina.

trovasi una tavola rappresentante San Bernardo, che da alcuni si vuole esser quella di Raffaellino del Garbo menzionata dal Vasari. Essa mostra invece caratteri ed esecuzione tecnica che non sono nè di Raffaellino del Garbo,[1] nè di Raffaello Carli,[2] ma bensì di Pietro Perugino. Come opera del Vannucci viene indicata in quella Galleria, e a questo maestro ritenemmo si dovesse attribuire.[3]

Oltre i detti dipinti, due ne ricorda pure il Vasari in quella stessa chiesa come lavori di Raffaellino del Garbo: l'uno rappresentante San Gregorio papa che dice messa; l'altro la Madonna, San Girolamo e San Bartolommeo.[4]

La Salutazione Angelica nella chiesa di Santa Lucia dei Magnoli in Firenze.

Noi crediamo di riconoscere la stessa maniera della tavola già ricordata in Santo Spirito, in un'altra che trovasi nella chiesa di Santa Lucia dei Magnoli, in via de' Bardi in Firenze, con figure di grandezza poco minore del naturale, rappresentante la Salutazione Angelica. Questo soggetto è diviso in due parti, ai lati d'un altro dipinto di stile giottesco rappresentante Santa Lucia, che si vede nel primo altare a sinistra entrando in chiesa.

Tavole rappresentanti San Rocco e Sant'Ignazio nella chiesa di Santa Maria dei Pazzi in Firenze.

Gli stessi caratteri si notano pure nelle due figure dei Santi Rocco e Ignazio vescovo, le quali, di grandezza minore del naturale, sono dipinte sulle tavole che trovansi ai lati della statua di San Sebastiano nella chiesa di Santa Maria de' Pazzi in Firenze, e proprio nel taber-

[1] Vedi Vasari, vol. VII, nota a pag. 193.

[2] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 252.

[3] Vedi la nostra edizione inglese *The History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 255.

[4] Vedi vol. VII, pag. 193.

Questi due dipinti hanno le seguenti iscrizioni; il primo: RAPHAEL. KARLI . PINXIT . A . D . MCCCCCI; l'altro: RAPHAEL . DE . KROLIS . PINXIT . A . D . MCCCCCII. Ma di essi parleremo più innanzi.

nacolo collocato sull'altare della quarta cappella a sinistra di chi entra in chiesa. Il qual dipinto è mentovato dal Vasari come opera di Raffaellino del Garbo.[1]

Pitture nella chiesa di S. Ambrogio in Firenze.

Nella chiesa di Sant'Ambrogio, parimenti in Firenze, vedesi, sul secondo altare a destra una pittura in tavola, con figure minori del naturale, rappresentante San Romualdo, Sant'Ambrogio, Tobia e l'Arcangelo. In uno poi degli altari a sinistra, nell'arco della nicchia di legno ove è collocata la statua di San Sebastiano, son dipinti a chiaroscuro due Angeli, e nel gradino, in due tondi tra l'ornato, vedesi rappresentata l'Annunziazione dell' Angelo a Maria.

Questi dipinti hanno sofferto grandemente in varie guise, anco per restauri. Da quanto può ancora vedersi, sebbene il dipinto mostri una esecuzione tecnica inferiore, ci sembra vi si possano riscontrare i caratteri che ricordano quelli delle tavole or ora ricordate assai più che quelli d'altro pittore conosciuto.

La Vergine col Putto e Santi nella Galleria del Louvre Parigi.

La grande tavola centinata con figure di grandezza naturale, che il Vasari dice fatta fare dall'abate de' Panichi a Raffaellino per la chiesa di San Salvi fuori della porta alla Croce,[2] stava un giorno sull'altar maggiore di quella chiesa ed ora è passata ad arricchire la Galleria del Louvre.

In alto entro una gloria luminosa sta la Vergine inginocchiata, a mani giunte dinanzi al Salvatore, il quale è raffigurato in atto di porle la corona sul capo. Sopra

[1] Il Vasari (vol. VII, pag. 194) ci dice, che Raffaellino « fece due figure in Cestello a tempera, cioè un San Rocco e Santo Ignazio, che sono alla cappella di San Bastiano. »

Ulderigo Medici nel libro *Dell'Antica Chiesa dei Cistercensi, ora Santa Maria de' Pazzi* (Firenze, 1880) pagg. 32-33, dice esser probabile che questo tabernacolo avente nel mezzo la statua di San Sebastiano fosse fatto per commissione della famiglia Riccialboni, patrona di detta cappella.

[2] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 194.

a loro sta la colomba, simbolo dello Spirito Santo, e sotto ai piedi di Nostro Signore e della Vergine veggonsi tre teste di Cherubini: ai lati, sospesi e con le ali stese, quattro Angeli in vari atteggiamenti, dei quali uno suona il cembalo, un altro il liuto, il terzo l'arpa e l'ultimo la viola. Nella parte inferiore son dipinti, ritti in piedi, San Benedetto col libro e le verghe in mano, San Salvi vescovo di Verona, con la croce ed il libro, San Giovanni Gualberto col crocifisso, e San Bernardo degli Uberti cardinale.[1]

Benchè molto danneggiata dal restauro e dai ritocchi, specialmente nella parte inferiore, si può nondimeno riconoscere tuttora che questa tavola doveva essere uno dei più notevoli lavori di Raffaellino, in cui mostra d'aver seguito la maniera del suo maestro. Le figure sono alte ed hanno forme un po' magre. Da quanto ancora rimane, scorgesi in tutto un fare aggraziato non privo peraltro di ricercatezza.

Non sappiamo che fine abbiano avuto i dipinti menzionati dal Vasari, rappresentanti San Giovanni Battista e San Fedele armato, che trovavansi in due nicchie, e stavano ai lati della tavola suaccennata. Nè abbiamo parimenti notizia della predella di essa, nella quale dovevano essere raffigurate alcune storie della vita di San Giovanni Gualberto.[2]

La Vergine col Putto e Santi nel Museo di Berlino.

I migliori dipinti che si conoscano di Raffaellino del Garbo sono quelli del Museo di Berlino, e ci fa maraviglia che il Vasari non li ricordasse: è però probabile che sieno di quelli menzionati sommariamente dal Biografo aretino, senza descriverne peraltro il soggetto.

Il primo di questi quadri è una tavola d'altare con

[1] Questa tavola è indicata nel nuovo catalogo sotto il n. 189.
[2] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 194.

Vol. VII, pag. 140.

LA VERGINE, IL PUTTO E SANTI.

Pittura di Raffaellino del Garbo nel Museo di Berlino.

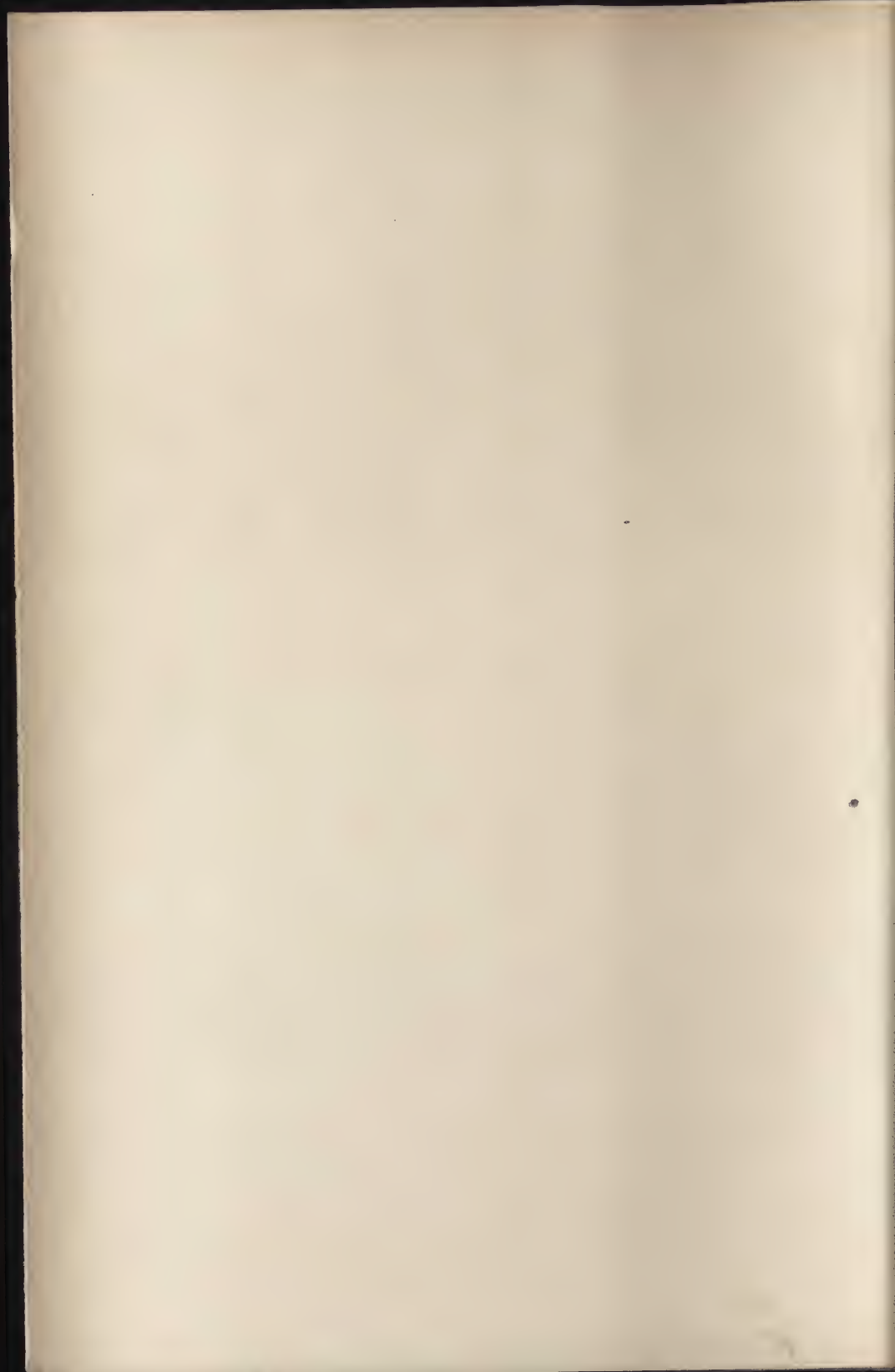



figure di grandezza naturale. La Vergine tiene il Bambino Gesù seduto sopra un cuscino posto sul suo ginocchio sinistro. Essa volge lo sguardo dolcemente verso il Divin Figliuolo, che si tiene con la mano del braccio sinistro all' indice della mano manca della Vergine, appoggiata sul ginocchio della gamba sinistra piegata di Gesù. Questi con la testa e con lo sguardo è a lei rivolto: e tenendo la mano destra sollevata, sembra mostrare il desiderio di salirle in braccio. Dall' uno e dall' altro lato del seggio veggonsi due teste di Cherubini; dietro alla Vergine due Angeli graziosi tengon sollevato e steso un panno.

Da un lato sta in piedi sul gradino San Niccolò vescovo, vestito in pontificale, con la mitra in capo, rivolto verso lo spettatore. Tiene la mano sinistra sollevata ed aperta, e l'altra abbassata sul pastorale che è appoggiato al pavimento ed alla spalla. Dall'altro lato trovasi San Domenico con uno stelo di giglio fiorito ed un libro chiuso tra le mani. Con la testa alquanto inclinata si volge in atto reverente verso la Vergine. Davanti e ai lati dei gradini del trono, stanno di profilo e inginocchiati San Vincenzo e San Pietro Martire. San Vincenzo ha dinanzi a sè un libro aperto che sostiene col braccio sinistro, mentre sfoglia con le dita dell' altra mano le pagine, e volge il capo verso la Vergine. San Pietro Martire trovasi dall'altro lato col coltello in parte nascosto nella ferita del capo. Ha le braccia piegate e le mani aperte e pare quasi rapito in estasi alla vista della Vergine.

Il fondo è formato da una campagna fiorita con alberi, e da un lato, a sinistra di chi osserva, vedesi sul colle un convento con la chiesa. Dall' altro lato, in lontananza, nella vallata, è un fiume con ponte che mette ad un castello. Nel cielo, tra le nubi a sinistra di chi guarda, si mostra Dio Padre. Ha la mano sinistra

su un libro e l'altra sollevata, e sta seduto su due Cherubini, i quali dan fiato alle trombe.

La composizione di questa tavola è bella; graziosi sono i tipi e gentili le forme di alcune figure, specialmente quelle dei due Santi inginocchiati, che hanno dolce espressione e sono piene di sentimento. Il colore è luminoso e l'esecuzione tecnica molto accurata e diligente. Si vede che questo è un bel lavoro d'un seguace della maniera di Filippino.[1]

Nessun quadro meglio di questo corrisponde a quanto ci riferisce il Vasari, che cioè: « Costui (Raffaellino) nel partirsi dal suo maestro, rindolcì la maniera assai ne' panni, e fe' più morbidi i capegli e l'arie delle teste: ed era in tanta espettazione degli artefici, che mentre egli seguitò questa maniera, era stimato il primo giovane dell'arte. »[2]

Tavola d'altare rappresent. la Vergine col Putto e Santi nel Museo di Berlino.

Un altro dei migliori dipinti che si conoscano di mano di Raffaellino, è una tavola d'altare, con figure poco minori del naturale, che trovasi parimenti nel Museo di Berlino.

Vedesi nel mezzo la Vergine seduta in trono, che, mesta e con gli occhi alquanto inclinati, tien seduto sopra un cuscino, sul suo ginocchio destro, il Bambino. Un leggero panno è accomodato sul capo della Vergine,

[1] Il dipinto è esposto nel Museo di Berlino sotto il n. 185. Pervenne dalla raccolta Solly nell'anno 1821. Non è detto dove si trovasse prima la tavola, nè per chi il dipinto fosse stato eseguito.

Nel mezzo del primo gradino del trono è uno stemma gentilizio, con un ippogrifo a destra di chi osserva, ed a sinistra un albero con sotto due cani, uno per parte, col collarino al collo, che si presentano di fronte. Questo stemma potrebbe farci conoscere a quale famiglia appartenesse il dipinto, e quindi il nome dell'ordinatore.

Il quadro ha sofferto per parziali ritocchi, specialmente nel manto del Santo vescovo, nella veste dei Santi inginocchiati, ed anche, qua e là, nelle carni delle figure, e nel fondo. Nel complesso può dirsi però un dipinto in buono stato di conservazione.

[2] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 191.

il quale scendendole ai lati, è raccolto nella mano del braccio sinistro piegato di lei, e nelle mani di Gesù, mentre un altro lembo vien raccolto dalla destra di Maria, che tiene appoggiata al fianco destro di Gesù. Questi ha la testa alquanto sollevata per osservare l'Angelo che gli sta di contro, in vicinanza e a sinistra della Vergine. L'Angelo, raffigurato in atto reverente, con le mani conserte al petto, e uno stelo di gigli tra esse, è rivolto verso Gesù.

Il trono su cui sta seduta la Vergine ha due gradini coperti da un ricco tappeto che si distende fino sul davanti del pavimento marmoreo, formato di riquadri colorati. Dall'una e dall'altra parte del seggio vedonsi due colonnette con capitello e base (il tutto lavorato con ricca ornamentazione a fogliame), le quali sostengono la cornice di una nicchia arcuata, parimenti adorna di vari marmi venati, come è anche adorno di marmi il dossale.

A destra di chi osserva, tra la colonnetta e il dossale del trono, presso alla Vergine, vedesi il piccolo San Giovanni che si fa innanzi verso Gesù, appoggiandosi con la mano sinistra alla colonnetta del trono, mentre ha nell'altra mano la croce. Dinanzi a lui sta un Angelo con le mani giunte a preghiera, tenendo tra esse uno stelo di gigli fioriti, ed è rivolto verso la Vergine e il Putto.

Davanti ai gradini del trono, sta da un lato, a sinistra dello spettatore, San Sebastiano, che si presenta a noi di fronte. È questi un giovane di bell'aspetto, con la parte inferiore della persona coperta dal manto, e con le gambe coperte dai calzari. Nella mano destra ha la freccia, simbolo del suo martirio; posa l'altra aperta sul detto manto. Dall'altro lato sta Sant'Andrea, in forma d'un vecchio con folta, lunga e ricciuta barba,

coperto in parte il capo da corti capelli ricciuti. Indossa la tunica, e, sopra, un ampio manto. Appoggia la pesante croce sul pavimento ed alla spalla sinistra, tenendovi sopra la mano del braccio sinistro abbassato, mentre con l' altra sostiene un libro aperto nel quale sta leggendo.

I gradini del trono formano nel mezzo un riquadro; essi rigirano dalle parti e sono sormontati da un basso parapetto marmoreo. Superiormente, la cornice del trono (che, come si disse, è sostenuta da due colonnette) si prolunga pure ai lati, e sopra di essa, nel mezzo, veggonsi due eleganti vasi con fiori, uno per parte. Formano il fondo alcuni alberi fioriti, un paese montuoso ricco di vegetazione, e, da lungi, sulle montagne, alcuni fabbricati che si staccano sul cielo luminoso.

Ancò questa tavola presenta caratteri d'un seguace della maniera di Filippino Lippi, quale era il nostro pittore. Tale maniera notasi soprattutto nella figura di Sant' Andrea: nelle figure si conosce qualcosa di nuovo nella forma più carnosa, nella foggia del vestire, nonchè nel colorito e nella esecuzione tecnica. In una parola si osserva in questo dipinto un'arte più progredita, sebbene vi sia difetto di quella grazia nel fare, di quella luminosità nel colore, e di quella accuratezza nella tecnica, che pur si riscontrano nell' altro dipinto pocanzi menzionato. [1]

Un' altra tavola (un tondo) rappresentante la Ma-

[1] Eccettuate le vesti delle figure di San Sebastiano e Sant' Andrea, che hanno sofferto e sono state restaurate, ed eccettuati alcuni ritocchi di minor momento, eseguiti qua e là, anche questa tavola può dirsi tuttora in buono stato di conservazione. Il dipinto porta il n. 98. Pervenne, esso pure, dalla raccolta Solly. Le figure di questa tavola, come quelle della precedente, sono di grandezza naturale

Vol. VII, pag. 145.

LA VERGINE, IL PUTTO ED ANGELI.

Pittura di Raffaellino del Garbo nel Museo di Berlino.

donna, il Putto ed Angeli che suonano, trovasi pure nel Museo di Berlino.

Tavola con la Vergine, il Putto ed Angeli nel Museo di Berlino.

In mezzo d'un prato fiorito coperto di verdura, su cui sono due piccoli massi che s'alzano sul davanti, vedesi di fronte la Vergine, ritta in piedi, con in grembo il Putto che dorme, in parte ravvolto da un panno. Essa lo tien seduto sulla mano e sul braccio sinistro piegato. Posa Gesù la testa sul proprio braccio destro piegato ed appoggiato sulla larga fascia che elegantemente accomodata sui capelli della Vergine, le scende ai lati della testa e le gira intorno alla spalla destra ed al seno. L'altro lembo di questa fascia scende lungo la vita del Bambino e passa sotto la mano della Vergine che regge il Putto, per esser quindi raccolto, sul davanti, dall' altra mano della Vergine che tiene anche un libro chiuso appoggiato al braccio e al corpo. Su questo libro Gesù appoggia il tallone della gamba destra piegata, e su quel ginocchio appoggia, in atto di abbandono, la mano dell' altro braccio, mentre tiene distesa la gamba sinistra col piede pendente. La Vergine ha un'aria di volto piena di dolce mestizia: tiene la testa piegata sul Figliuolo guardando dinanzi a sè.

Da un lato, alla sua sinistra, trovasi un Angelo ritto in piedi che si presenta a noi di faccia, il quale mentre osserva dinanzi a sè, tiene nelle mani delle braccia piegate una zampogna, dalla quale sembra abbia or ora staccata la bocca per cessar di suonare, quasi non volesse disturbare il sonno del Bambino. Dall'altro lato della Vergine è pure un altro Angelo, parimenti in piedi, rivolto un poco alla Madonna, ma con la testa piegata alquanto di fianco, osservando da un lato alla sua diritta. Tiene appoggiata alla persona una cetra sostenuta da una fascia che gli gira attorno alle spalle: con la punta

delle dita ne tocca leggermente e con eleganza le corde, in atto di chi sta per cessar di suonare. Se quest' Angelo, considerato isolatamente, non manca di un'azione graziosa, è però vero che non si collega troppo bene col rimanente delle figure, così discosto com' è dalla Vergine.

Sta dietro alle figure un sedile marmoreo che si stende quanto è largo il tondo. Al di là del medesimo, presso alla Vergine, si alzano alcuni alberi con fusto snello e gentile, che allargano a guisa di ventaglio i rami fioriti. Nel paese, ricco di verdura, scorre un fiume: più da lungi scorgesi una montagna rocciosa. Il tutto spicca sul cielo azzurro in parte velato da nubi.

Nelle forme carnose e rotondeggianti degli Angeli, si riscontra un misto della maniera di Filippino e di quella del Perugino; ma nelle movenze, nella foggia del vestire e negli accessori ci ricorda la maniera del Lippi. E lo stesso può dirsi della Vergine, con quella sua dolce espressione, con quella figura svelta e gentile, sebbene alquanto magra, con quell'abbigliamento e quelle forme di pieghe nelle vesti. Il colore e la esecuzione tecnica si discostano alquanto dagli altri quadri già menzionati di Raffaellino del Garbo. La pittura è lavorata con maggiore sostanza di colore, e unisce le qualità che sono proprie del metodo di colorire ad olio. Benchè questa opera sia commendevole, mostri un'arte più progredita degli altri dipinti di Raffaellino, ed abbia quel grazioso motivo della Vergine che regge al seno il Bambino dormiente (motivo che ci fa sovvenire quelli piacenti delle Madonne col Putto dell' Urbinate); nondimeno non ha per noi l' importanza che hanno gli altri due quadri già ricordati, specialmente quello di cui abbiamo fatto menzione per primo, nel quale Raffaellino si mostra in tutto seguace del suo maestro Filippino Lippi.

Il dipinto non manca di parziali ritocchi, come può vedersi segnatamente nelle vesti degli Angeli e nel colore del fondo. [1]

Tavola con la Resurrezione di Cristo per la chiesa di San Bartolommeo in Monte Oliveto.

Il Vasari racconta che Raffaellino fece, per commissione della famiglia Capponi, per la cappella detta del Paradiso nella chiesa di San Bartolomeo a Monte Oliveto, fuori della porta a San Frediano, una tavola ad olio rappresentante « la Resurrezione di Cristo, con alcuni soldati che quasi come morti sono cascati intorno al sepolcro, molto vivaci e begli, e hanno le più graziose teste che si possa vedere; fra e' quali, in una testa di un giovane, fu ritratto Niccola Capponi, che è mirabile; parimente una figura alla quale è cascato addosso il coperchio di pietra del sepolcro, ha una testa che grida, molto bella e bizzarra. » [2]

La descrizione che il Vasari fa di questo quadro corrisponde ad una pittura su tavola, che trovasi nella Galleria degli antichi pittori nell'Accademia di Belle Arti in Firenze. [3]

Vedesi il Salvatore di fronte che esce dalla tomba e sta per salire al cielo, solo in parte coperto dalla bianca sindone. Nella mano sinistra abbassata tiene l'asta del vessillo; con l'altra sollevata imparte la benedizione. Le guardie, i cui movimenti corrispondono alla descrizione che ne dà il Vasari, trovansi sul davanti ai lati del sepolcro. La figura del Salvatore, che è fra tutte

[1] Le figure sono poco minori della grandezza naturale. Questo dipinto porta il n. 90. Pervenne, esso pure, dalla collezione Solly nell'anno 1821. Nemmeno di questo dipinto sappiamo dove esso precedentemente si trovasse, nè per chi fosse eseguito.

[2] Vedasi Vasari, vol. VII, pagg. 191-192.

[3] Nel nuovo catalogo porta il n. 67. Lo stesso catalogo ci dice che è la tavola ricordata dal Vasari e pervenne dal convento di Monte Oliveto in Firenze. Le figure sono circa tre quarti della grandezza naturale. Questo dipinto è indicato come lavoro di Raffaellino (di Bartolomeo), detto del Garbo.

la migliore, e le pieghe della sindone a linee serpeggianti svolazzanti per l'aria, mostrano che l'autore del dipinto è un seguace della maniera di Filippino. Alcune delle guardie hanno tipi e movimenti che risentono del volgare e dell'esagerato: le forme sono asciutte, magre ed ossute per modo, da farci ricordare quelle che si vedono in un'altra tavola con lo stesso soggetto della Resurrezione di Cristo, il quale ora trovasi nel Museo di Berlino, e che un tempo formava parte della grande tavola già collocata sull'altar maggiore di Santa Maria Novella. Come vedremo, quest'ultima tavola, per la sopravvenuta morte di Domenico Ghirlandaio, fu condotta a termine dai suoi fratelli David e Benedetto, insieme con altri pittori di quella scuola. [1]

Il colore di questa tavola ad olio mostra una esecuzione tecnica imperfetta. Le tinte sono alquanto crude; le carni giallastro-chiare nelle luci, con passaggi di tinta cerulea e di ombre verdastre. I colori delle vesti

[1] Sul sarcofago della tavola che ora è nella Galleria delle Belle Arti in Firenze, v'è un finto bassorilievo: nel mezzo di questo in un tondo vedesi un'iscrizione per noi illeggibile. A destra dello spettatore sul davanti, è stesa lunga e supina per terra, e di traverso, una delle giovani guardie che dorme. Dietro sta un uomo, più maturo d'anni, con folta barba ricciuta, folti e ricciuti capelli, e col capo coperto da un cappello a larghe falde; la qual figura in tutto, e specialmente nella foggia delle vesti, ricorda la maniera di Filippino. Questo soldato, mentre volgesi ad osservare, si dà alla fuga tenendo impugnata la spada nella mano destra; dietro ad esso trovasi un altro giovane soldato che è steso di traverso per terra, in senso contrario al primo dianzi ricordato, che dorme tenendo appoggiata la testa alla mano.

Dall'altro lato vedesi il soldato sul quale è caduto il coperchio del sepolcro, che, appoggiato il volto e le mani per terra, grida forte pel dolore. Il suo vicino è un uomo attempato, il quale (vestito nel modo fantastico usato dal Botticelli e da Filippino Lippi) appoggia a terra il ginocchio e la mano destra, mentre stende l'altro braccio con la mano aperta, cercando di alzarsi, tutto impaurito, e coi lineamenti contorti e la bocca semiaperta, vedendo il Salvatore salire al cielo. Più addietro, vedesi un'altra guardia che sta dormendo distesa in terra di fianco, e di fronte allo spettatore.

cangianti contrastano troppo tra loro.[1] La pittura è però eseguita con molta cura e diligenza. Dobbiamo confessare che senza la testimonianza del Vasari, e senza le notizie che ci provano come questo è il dipinto di cui parla il Biografo aretino, non potremmo indurci a crederlo opera della medesima mano che eseguì i quadri già menzionati.

Affresco pel Refertorio del Monastero di Cestello.

Il Vasari ricorda che Raffaellino « fece per i monaci di Cestello nel lor refettorio una storia grande nella facciata, colorita in fresco; nella quale dipinse il miracolo che fece Iesu Cristo de' cinque pani e due pesci, saziando cinque mila persone. »[2]

L'affresco popolato da molte figure di grandezza naturale, fu eseguito dentro una grande lunetta, che venne poi tagliata dall'alto al basso in tre parti per essere collocato il dipinto nel luogo dove ora si trova.

Nel mezzo v'è il Salvatore che benedice il pane tenuto nell'altra mano, mentre gli sta presso un fanciullo con due pesci in mano a lui rivolto. Da una parte trovansi due degli Apostoli che distribuiscono il pane alle turbe, e dietro a questi, in fondo, vedesi dell'acqua portatavi da un battello. Dall'altra parte stanno due altri Apostoli che distribuiscono parimenti del pane alle turbe che li circondano: nel fondo scorgesi una città che forse è Bethsaida.

[1] Di ciò potrebbe essere in parte causa il fatto, che la pittura fu troppo pulita; essa non è del resto nemmeno priva di parziali ritocchi. Una fenditura la tagliava in due, attraversando la figura del Salvatore. Si riparò ai danni di questa fenditura fermando qua e là, con molta cura, il colore che minacciava di cadere.

[2] Vedi Vasari, vol. VII, pagg. 193-194.

Dopo i monaci di Cestello, passarono ad abitare quel monastero in Borgo Pinti le monache di Santa Maria Maddalena de' Pazzi.

Nel 1867 quando fu demolita parte del monastero per aprire la strada in continuazione di via della Colonna, la pittura venne trasportata in un locale che precede il refettorio delle monache. Nel centro di questa parete trovasi la porta del detto refettorio.

La composizione difetta d'ordine, benchè qua e là sieno gruppi e figure, le quali esaminate isolatamente non sono prive d'interesse. Tra queste merita d'essere menzionata quella del Salvatore, che è una delle migliori, l'altra del fancinllo a lui rivolto, e quelle di alcune fra le donne che trovansi sul davanti dell'affresco coi loro fanciulli. A sinistra dello spettatore, vi sono due altre figure, che sembrano ritratti, e le quali non mancano di certa verità di forme, mostrando alla lontana tipi e caratteri che ricordano la maniera dei seguaci di Leonardo da Vinci, eseguiti con esagerazione di forme e con un'arte, al paragone, ben povera. Il disegno è diligente, ma le forme sono alquanto grossolane, e in generale le appiccature e le estremità grandi, grosse e difettose. Il colore è chiaro, ma di tinta alquanto uniforme, e l'affresco difetta in generale di rilievo. [1]

I caratteri e la esecuzione tecnica di questo affresco mostrano che è lavoro d'un pittore fiorentino vissuto nella prima parte del secolo XVI.

Se il dipinto è veramente, come afferma il Vasari, opera di Raffaellino del Garbo, il quale morì nel 1524, è altresì certo che, confrontate le sue prime opere con queste ultime, devesi convenire col Vasari medesimo che il nostro pittore nell'inizio della sua carriera artistica molto promise, ma poco corrispose alla grande espettazione che si faceva di lui. Il Biografo aretino aggiunge inoltre che « costui (Raffaellino) nella sua gioventù disegnò tanto, quanto pittore che si sia mai esercitato in disegnare per venir perfetto: onde si

[1] Le figure sono di grandezza naturale. Come si ebbe già a notare, la pittura fu tagliata in tre parti, dall'alto al basso, ma queste fenditure furon poi riunite. Ai lati del taglio, nei lembi, parte del colore si è perduto. Questa pittura ha subito inoltre altri danni, e in qualche luogo è anche macchiata.

veggono ancora gran numero di disegni per tutta l'arte, mandati fuora per vilissimo prezzo da un suo figliuolo;[1] » e che « in ultimo si ridusse a far ogni lavoro meccanico: e ad alcune monache ed altre genti, che allora ricamavano assai paramenti da chiese, si diede a fare disegni di chiaro scuro, e fregiature di santi e di storie, per vilissimo prezzo; perchè ancora che egli avesse peggiorato, talvolta gli usciva di bellissimi disegni e fantasie di mano; come ne fanno fede molte carte che poi doppo la morte di coloro che ricamavano, si son venduti qua e là; e nel Libro del signore Spedalingo[2] ve n'è molti che mostrano quanto valesse nel disegno. Il che fu cagione che feciono molti paramenti e fregiature per le chiese di Fiorenza e per il dominio, ed anche a Roma per cardinali e vescovi, i quali sono tenuti molto begli: ed oggi questo modo del ricamare, in quel modo che usava Pagolo da Verona, Galieno fiorentino,[3] ed altri simili, è quasi perduto.... » E che « invecchiando, declinò tanto da quel primo buono, che le cose non parevano più di sua mano; ed ogni giorno l'arte dimenticando, si ridusse poi, oltra le tavole e quadri che faceva, a dipignere ogni vilissima cosa; e tanto avvilì, che ogni cosa gli dava noia, ma più la grave famiglia de' figliuoli che aveva, ch'ogni valor dell'arte trasmutò in goffezza. »[4]

Sopraggiunto da malattie, e ridotto alla miseria, il nostro Raffaellino finì la sua vita di cinquantotto anni

[1] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 191. Questo figliuolo di Raffaellino chiamavasi Bartolommeo, e per soprannome il *Bontaca*. Fu esso pure pittore e si matricolò all'arte ai 4 di giugno 1537. Morì ai 25 novembre 1555 ed ebbe sepoltura in San Simone. Vedi il Vasari edito dal Sansoni, vol. IV, pag. 235 in nota.

[2] » Cioè di Vincenzio Borghini, Spedalingo degl'Innocenti, monaco benedettino, e letterato illustre, da cui si crede che il Vasari fosse aiutato nel distendere queste Vite. » Così gli Annotatori del Vasari, vol. VII, pag. 195, nota 3.

[3] Vedi nota 4 al Vasari, vol. VII, pag. 195.

[4] Vedi Vasari, vol. VII, pagg. 195-196.

d'età, [1] e fu sepolto dalla Compagnia della Misericordia in San Simone di Firenze nel 1524. [2]

Prima di porre termine alla vita di questo pittore, dobbiamo ricordare altri dipinti che mostrano, pei loro caratteri, di essere stati eseguiti da Raffaellino del Garbo, ed altri che ricordano più la maniera di questo pittore che quella d'alcun pittore fiorentino a noi noto, e finalmente altri che sono attribuiti a Raffaellino, i quali mostrano d'essere stati invece eseguiti da altra mano.

La Vergine col Putto e Sante nel palazzo Pucci in Firenze

Nel palazzo Pucci in Firenze abbiamo veduto un tondo su tavola con figure di grandezza minore del naturale. In esso è rappresentata la Vergine seduta sotto un ricco baldacchino, ai lati del quale pende dall'alto una collana di coralli infilati in un cordoncino. Nostra Donna tiene sul ginocchio, il Putto, ritto in piedi, il quale, rivolto alla sua destra, benedice Santa Maria Maddalena che le sta dinanzi in atto reverente, col vaso dell'unguento nelle mani. Dall'altro lato della Vergine v'è Santa Caterina martire con la ruota, simbolo del suo martirio.

È un grazioso dipinto che viene indicato, non senza qualche ragione, come lavoro di Filippino maestro di Raffaellino del Garbo. Le figure, che non mancano (come quella di Santa Maria Maddalena) d'espressione dolce, sono alte e svelte della persona, di forme gentili, ma alquanto magre ed esili. L'esecuzione tecnica è molto accurata, ed il colore chiaro e luminoso. L'insieme ci fa pensare che questa pittura sia stata eseguita da Raffaellino quando, come dice il Vasari, molto prometteva di sè, ed anco, se vuolsi, quando egli stava lavorando nella bottega del suo maestro.

Nel primo corridore degli Ufizi in Firenze, al n. 35,

[1] Vedi innanzi, pag. 136.

[2] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 191, pag. 193 e segg.; pag. 195 e 196.

Tondo con una Santa famiglia negli Ufizi di Firenze.

è esposto un tondo su tavola rappresentante una Santa Famiglia, pittura danneggiata dal tempo e dal restauro. La composizione rammenta quella delle Madonne del primo periodo artistico dell'Urbinate. Veniva indicata come opera di Raffaellino del Garbo, ed è da collocarsi in quella categoria di pitture, che ricordano la maniera sua, nonchè quelle di Ridolfo Ghirlandaio e del Franciabigio. Questa pittura è ora attribuita nel nuovo catalogo a pittore fiorentino ignoto, e porta il n. 89.

Tondo con la Vergine, il Putto e Santi nella Galleria dell' Accademia di Belle arti in Venezia

Nella galleria dell'Accademia di Belle Arti in Venezia si trova un tondo su tavola, molto mal ridotto da cattiva pulitura e ripassato con colore. V'è dipinta la Vergine in ginocchio che adora il Bambino Gesù posto supino in prato fiorito. Da un lato vedesi il piccolo San Giovanni inginocchiato, e, dietro alla Vergine, San Giuseppe, in un fondo di paese. Le figure sono di piccola dimensione. Questo dipinto veniva indicato come lavoro di Lorenzo di Credi proveniente dalla Galleria Manfrin. Era esposto col n. 254, ma ora porta il n. 34.

Tondo con la Vergine, il Putto e San Giovanni nel Museo di Napoli.

Nel museo di Napoli trovasi un tondo su tavola dipinto ad olio. In una campagna fiorita sta seduta la Vergine di fianco, presso ad un albero, in atto di porgere una melagranata al Putto che tien seduto sulle ginocchia. Il Putto volge la testa alla sua sinistra verso il piccolo San Giovanni che viene da quella parte. Alla destra della Vergine, su di un tronco d'albero, stanno un libro aperto ed un altro chiuso. Sul davanti una colomba beve in uno stagno.

Le figure sono gentili, ma di forme molto magre ed esili. Il colore è crudo nelle tinte, il panneggiamento alquanto difettoso nelle forme, e sovraccarico di fina ed elegante ornamentazione in oro, come pure lumeggiati coll' oro sono gli accessori. Il tutto è eseguito con molta nitidezza e precisione. Questo dipinto

viene attribuito alla Spagna. Era indicato col n. 254; ora porta il n. 34. Le figure sono grandi circa la metà del naturale. Non è certamente opera dello Spagna, pittore umbro, ma d'un pittore fiorentino che ricorda la maniera di Raffaellino del Garbo.

Tavola con la Vergine, il Putto e San Giovanni nella raccolta Eastlake in Londra.

Nella raccolta dell'ora defunto sir Charles Eastlake in Londra abbiam veduto, tempo addietro, una tavola rappresentante la Vergine col Putto in braccio, che apre una melagranata. Da un lato si presenta il piccolo San Giovanni con la croce, rivolto a Gesù. Sul davanti v'è un parapetto, con sopra da una parte un libro, e dall'altra un vaso con fiori, in un fondo di paese. È un grazioso quadretto di tinte luminose, con figure gentili. Crediamo che questo dipinto possa essere una della più belle opere giovanili di Raffaellino del Garbo, in cui è ricordata la maniera del suo maestro.

Tavola con la Vergine, il Putto e Santi nella Galleria Fuller Maitland in Londra.

Nella galleria Fuller Maitland in Londra vedemmo anni sono una tavola col fondo dorato a nuovo, e figure molto danneggiate da restauro, ma con tali caratteri da farci credere che questa sia una delle opere giovanili di Raffaellino, eseguita nella bottega del suo maestro Filippino. È in essa figurata la Vergine in trono con Gesù in atto di benedire e ai lati sono due Angeli che sostengono un festone di frutta. Sotto, da una parte, veggonsi San Giusto e San Giovanni Evangelista; dall'altra San Giuliano e Santa Caterina. Le figure sono circa metà della grandezza naturale.

Ritratto di donna nella Collezione Barker in Londra.

Nella collezione dell'ora defunto Barker in Londra, e prima nella raccolta Rogers e Brombley, è ed era attribuito al Verrocchio [1] il busto di grandezza naturale di una giovane d'aspetto signorile, riccamente vestita, con ornamenti d'oro e perle framezzo alle treccie della lunga e ricciuta capigliatura. È questo un ritratto che

[1] Vedi in quest'opera la *Vita del Verrocchio*, vol. VI, pag. 192.

pei suoi caratteri crediamo possa attribuirsi a Raffaellino del Garbo.

Tondo con la Vergine, il Putto e Santi nella Galleria di Dresda.

La galleria di Dresda possiede un tondo (indicato col n. 36), nel quale è rappresentata la Vergine col Bambino in braccio, tra San Francesco e San Girolamo. La figura di questo ultimo è la migliore del quadro: il rimanente mostra d'essere lavoro di qualche imitatore ed aiuto di Raffaellino.

Tondo con la Vergine, il Putto e Santi nella Galleria Harrach in Vienna.

Nella galleria Harrach a Vienna trovasi un tondo su tavola (indicato col n. 180), rappresentante la Vergine col Putto avente ai lati San Giuseppe col giovane San Giovanni, e due Angeli inginocchiati. Non è lavoro di Raffaellino, ma d'un pittore fiorentino imitatore della maniera di Michele di Ridolfo del Ghirlandaio.

Tavola con la Vergine, il Putto nel Museo di Magonza.

Nel museo di Magonza è esposta sotto il n. 129 una tavola rappresentante la Vergine che tiene il Bambino Gesù ritto in piedi. Esso sfoglia le pagine d'un libro collocato sopra ad una tavola. Questo dipinto, indicato come lavoro del Ghirlandaio, mostra invece la maniera di Raffaellino del Garbo.[1]

[1] Vengono inoltre ricordati dal Vasari come lavori di Raffaellino del Garbo i seguenti dipinti:

Un « fresco in sul canto d'una casa, che oggi è di Matteo Botti, fra 'l canto del ponte alla Carraia e quello della Cuculia, » in « un tabernacoletto, drentovi la Nostra Donna col Figliuolo in collo, Santa Caterina, e Santa Barbera ginocchioni; molto grazioso e diligente lavoro » (vol. VII, pag. 192). La pittura essendo consumata dal tempo, fu rifatta per mano di Cosimo Ulivelli. Vedi in proposito la nota 2ª al Vasari, ivi.

« Nella villa di Marignolle, de' Girolami, fece dua bellissime tavole con la Nostra Donna, San Zanobi, ed altri Santi; e le predelle sotto piene di figurine di storie di que' Santi, fatte con diligenzia » (vol. VII, pag. 192). Se la tavola esposta col n. 185, nel Museo di Berlino, per la prima ricordata di quella Galleria, invece del vescovo San Niccolò avesse il vescovo San Zanobi, saremmo disposti a credere che fosse uno dei due quadri ricordati dal Vasari. Potrebbe risolvere ogni dubbio in proposito l'arme gentilizia che vedesi nel quadro. Così il dipinto, ricordato pel secondo, potrebbe essere l'altro menzionato dal Biografo aretino.

« Fece sopra le monache di San Giorgio, in muro, alla porta della

Affreschi nell' Oratorio della Compagnia di San Martino in Firenze.

Il Vasari non menziona le pitture che adornano le lunette nell'oratorio della Compagnia de' Buonuomini di San Martino in Firenze. Il Richa (*Chiese Fiorentine*, vol. I pagg. 208-209-227) ci dice, che in quest'oratorio son dipinte le opere di carità esercitate da quei pii provveditori dei poveri vergognosi, e ci racconta che la Congregazione de' Buonuomini istituita da Sant'Antonino nel 1470 si adunò in una porzione della chiesa loro concessa dall'Abate di Badia, e cominciò ad abitare la stanza, che è il presente oratorio, prima del 1481, quando cioè essa ne divenne padrona per compera fatta mediante il contratto rogato da ser Paolo Grassi ai 21 di novembre 1482. Al barone di Rumohr (*Ricerche italiane*, vol. II pag. 274) sembrò di vedere in quegli affreschi la mano giovanile di Filippino Lippi, che nel 1482 (nato nel 1457) aveva 25 anni di età. Abbiamo già veduto come in detto anno e precisamente il 31 di dicembre,[1] Filip-

chiesa, una Pietà con le Marie intorno: e similmente sotto quello un altro arco con una Nostra Donna nel MDIIII; opera degna di gran lode » (vol. VII, pag. 192). La chiesa di San Giorgio, ora detta dello Spirito Santo sulla Costa, fu rifatta quasi dai fondamenti nel 1705.

« Nella chiesa di Santo Spirito in Fiorenza, in una tavola sopra quella de' Nerli di Filippo suo maestro dipinse una Pietà; cosa tenuta molto buona e lodevole » (vol. VII pag. 192-193). Non si sa quale fine abbia fatto questa pittura.

In San Pier Maggiore fece « una tavola a man ritta entrando in chiesa » (vol. VII, pag. 194). Una nota al Vasari ricorda che questa chiesa di San Pier Maggiore fu distrutta, dopo che era rovinata in parte, nel 1784. Ma la tavola succitata non v'era più da qualche tempo, come avverte il Bottari.

« Nelle Murate, un San Gismondo re » (vol. e pag. citati).

« In un quadro e' fece in San Brancazio, per Girolamo Federighi, una Trinità in fresco, dove e' fu sepolto, ritraendovi lui e la moglie ginocchioni; dove e' cominciò a tornare nella maniera minuta » (vol. VII, pag. 194). Nella nota è ricordato che tanto la pittura fatta alle Murate che quella in San Pancrazio, perirono quando i detti luoghi furon ridotti a uso profano.

« Alla coscia del ponte Rubaconte verso le mulina, fece in una cappelluccia una Nostra Donna, San Lorenzo, ed un altro Santo » (vol. VII, pagg. 194-195). Nella nota dicesi che queste pitture son distrutte.

[1] Vedi in quest'opera la *Vita di Filippino Lippi*, pag. 3.

pino ricevesse la commissione di dipingere nella sala del Palazzo pubblico di Firenze; il quale incarico era stato prima affidato a Pietro Perugino. Per quanto pregevoli sieno gli affreschi di San Martino, non ci sembrano tali da aver procurato al pittore una commissione di così grande importanza, quale era quella di dipingere la sala del Palazzo Vecchio, in concorrenza coi più grandi artisti di quel tempo. Potrebbesi invece ammettere che si fosse messo mano a dipingere quell'oratorio alcuni anni dopo l'acquisto della stanza. Questa opinione ci parve probabile dopo aver notato negli affreschi la maniera d'un imitatore di Filippino e del Botticelli a cui non era ignota l'arte dei Ghirlandai. È però altresì vero che, in generale, vi si riscontra il predominio della maniera dei due primi maestri e segnatamente di quella di Filippino.

Questi dipinti hanno sofferto molto e in più modi. Alcuni sono oscurati o mancanti del colore per modo da non potersene ben distinguere il soggetto, tanto più che la stanza è malamente illuminata. Incominciando dalla parete ov'è l'altare, trovasi per primo il soggetto rappresentante il sogno di San Martino.

Il Santo è nell'interno di sua casa, e giace steso sul letto in atto di dormire. Esso è in parte coperto dall'armatura, ed ha un berretto rosso in capo. Sul davanti, nel mezzo, sul soppedaneo del letto, sta seduto un soldato armato, che presentasi di fronte. Appoggia questi la testa, coperta da un berretto, sulla mano del braccio destro, il cui gomito posa sul ginocchio: egli pure è in atto di dormire. Presso a quest'ultimo, da un lato, veggonsi gli speroni, i gambali, l'elmo e la spada del Santo. Di faccia a San Martino (a sinistra dello spettatore) appiedi del letto, comparisce Nostro Signore volgente il capo verso alcuni Angeli che gli stanno attorno in vari

atteggiamenti alcuno (tiene le mani giunte in atto di preghiera) a lui accennando il Santo. Nel fondo della stanza, attraverso le colonne delle tre aperture arcuate, scorgesi un paese verdeggiante, e, nel mezzo, un fiume, e da un lato un castello.

Dall'altra parte dell'altare, nella seconda lunetta, vedesi un servo che conduce a mano il cavallo montato da San Martino. Questi, rivolto verso un povero quasi nudo che lo segue, taglia con la spada porzione del suo mantello per dargliela.

Nella parete vicina, la storia seguente rappresenta i Buonuomini che seppelliscono i morti. Nel mezzo, sul davanti, vedesi un uomo curvo nell'atto di calare nella fossa alcuni morti avvolti nel lenzuolo. Da un lato, presso a questo, trovansi tre altri uomini ritti in piedi, il primo dei quali tiene nella destra dei pali di ferro che appoggia a terra, mentre volgesi dall'altra parte in atto di conversare coi due Buonuomini che gli stanno dinanzi. Uno di questi lo ascolta, tenendo le mani giunte in atto di preghiera. Dall'altro lato del dipinto scorgonsi i sacerdoti che compiono l' ultimo ufficio. Nel mezzo se ne vede uno che sostiene con le mani un libro aperto dinanzi a sè; da un lato un altro porta la croce, e dall' opposto sta il cherico col secchiello dell'acquasanta. Dietro a questi vedesi un'altra figura. Il fondo del dipinto è formato da un muro, al di là del quale scorgesi la campagna.

Nella quarta lunetta sono i Pellegrini che vengono ospitati. In una stanza, da un lato, veggonsi un pellegrino ed una sua compagna, che si fanno innanzi in atto umile. Il pellegrino tiene tra le mani il cappello, ed appoggia il lungo bastone a terra ed alla spalla; la sua compagna ha le mani giunte a preghiera. Dall'altro lato trovansi tre Buonuomini, il primo dei quali (che dal vestito sembra un inserviente) è rivolto verso gli altri

due che gli son vicini, e loro accenna con la mano destra i pellegrini, mentre con l'altra pone in quella del primo degli altri due Buonuomini alcune foglie con alcuni frutti simili ad olive, e che forse sono aromi o medicinali portati da terra lontana. Il secondo dei Buonuomini ha una delle mani sollevate in atto di sorpresa, mentre guarda il pellegrino. Nel fondo della stanza vedesi da un lato un banco con sopra boccali ed una scodella, e sul pavimento una brocca. Nel mezzo della camera scorgesi un letto presso alla parete, ed in questa apresi una finestra.

Nella quinta lunetta è rappresentata la Visita ai carcerati. Nel mezzo, sul davanti, sta un giovane che ha in una mano un rotolo di carta, mentre con l' altra mano accenna al più attempato dei due che gli stanno di contro in atto di ragionare. Dall'altro lato vedesi il carcere, alla cui inferriata si presentano alcuni prigioni. Dalla porta del carcere vedesi uscire un uomo un po'curvo che ha le mani alquanto sollevate, ed è rivolto con la testa alla sua destra verso un giovane che trovasi da un lato del detto carcere. Questi, mentre sta guardando, accenna con la mano sinistra abbassata alla figura che gli sta alla destra, mentre con l'altro braccio semipiegato pare tenga qualcosa, che somiglia ad un rotolo o ad un bastone corto.

Nella sesta lunetta è rappresentata la Visita dei Buonuomini agl'infermi. In una stanza sta una donna giacente in letto, alla quale uno che vedesi da un lato, le sta fasciando un braccio. Nel letto accosto a quello della donna, è un fanciullo, e, da un lato intorno al letto, una donna seduta che ha dappresso un vassoio. Sul davanti dell'affresco, ma dall'altra parte a destra dello spettatore, si scorge un uomo che in una mano tiene un fiasco di vino, mentre con l'altra porge una

gallina a un' altra donna che gli sta dinanzi e verso cui è rivolto.

Nella settima lunetta (che è la prima sulla terza parete, ove trovasi la porta d' ingresso) è rappresentata la Distribuzione delle vesti ai poveri. Nel mezzo, in un interno di stanza, vedesi una figura virile che porge con una mano della tela ad un fanciullo, mentre con l'altra dà una veste all'uomo che gli sta dinanzi a gambe nude. In vicinanza trovansi due altri poveri, un uomo e una donna (forse i genitori del fanciullo pocanzi menzionato). Più indietro, una donna si fa innanzi a mani giunte in compagnia di un vecchio, il quale le si appoggia con la destra, mentre nell'altra ha un bastone col quale si sostiene. Dall'altro lato, vicino all' uomo che distribuisce le vesti, se ne vede un altro presso ad un banco in atto di scrivere.

Nella ottava lunetta è rappresentata la Distribuzione del pane e del vino. Nell'interno d'una stanza vedesi un servo presso ad un tino che versa con un boccale il vino in un fiasco; un secondo servo ha un fiasco in mano, in atto di attendere, ed un terzo versa del vino in un fiasco tenuto da una donna. Due altri uomini distribuiscono del pane ai poveri.

Nella nona lunetta sulla quarta parete, ove sono le due finestre che malamente rischiarano l'oratorio, è rappresentata la stipulazione d' un contratto nuziale. Da un lato un uomo sta scrivendo presso ad un banco: dinanzi gli stanno un giovane ed una giovane, e dintorno molte figure d' uomini, di donne e fanciulli.

Nell' ultima lunetta, tra le finestre, a fatica può discernersi da un lato un uomo che scrive, ed un fanciullo seduto; e, dall'altro una donna rivolta a due compagne che stanno sulla soglia della casa, e guardano un fanciullo che trovasi inginocchiato sul davanti del di-

pinto. Una di queste donne sta filando con la rocca. Forse in questo dipinto è rappresentata una scuola; il fanciullo inginocchiato sembra che sia in castigo.

In questi affreschi, e specialmente in quello rappresentante il Redentore che apparisce in sogno a San Martino, si conosce un misto di caratteri e forme che ricordano le opere di Filippino e del Botticelli. L'esecuzione è però inferiore a quella dei detti due maestri. Se si considerano i tipi, le forme, il panneggiamento, il modo di colorire e l'esecuzione tecnica di alcuni di questi affreschi, nei quali veggonsi donne e fanciulli, si direbbe che lavorò alla decorazione di quest' Oratorio anche il pittore del tondo su tavola rappresentante la Natività di Nostro Signore con Angeli, ora nella galleria Pitti, e di cui abbiamo più volte fatta menzione. [1] È da credere pertanto che forse questi affreschi furono dipinti su schizzi forniti dallo stesso Filippino al suo scolare Raffaellino del Garbo, il quale nel dipingerli potè essere aiutato da altri pittori.

Un pittore di nome Raffaello viene ricordato nel libro dei debitori, creditori e ricordi, detto il *Libro Rosso*, dal 1472 al 1520, esistente nell'antico Archivio della fiorentina Accademia di Belle Arti. In esso, a carte 114 tergo, tra' debitori e creditori per tasse d'entrature, d'offerte, di feste, ecc., è registrato anche *Raffaello di Bartolommeo del Garbo*, cogli anni 1503 e 1505.

« Nel Libro a parte del Quartiere di Santo Spirito

[1] Come già si disse, questa tavola esposta nella galleria Pitti sotto il num. 347, è attribuita a Filippino Lippi, mentre parrebbe dovesse invece attribuirsene la composizione al Botticelli, e il dipinto a qualche scolaro ed aiuto del medesimo o di Filippino. Vedi in quest'opera la *Vita di Filippino*, a pag. 96 e 97.

dell'anno 1498, a c. 48, si legge nel gonfalone Scala la portata di Raffaello di Bartolomeo dipintore del popolo di Santa Lucia soprarno, che forse potrebbe essere il nostro Raffaellino. In essa egli dice di non avere gravezza, e nessuna sostanza, e che tiene a pigione due botteghe l'una di Torrigiano Torrigiani in Borgo San Iacopo, e l'altra di Luca Renieri nel popolo di Santa Maria del Fiore; ed in quest'ultima sta a dipingere. — Raffaellino del Garbo fu così chiamato, perchè faceva l'arte sua nella via di questo nome, in una bottega della Badia di Firenze, posta sotto la chiesa del monastero, e dirimpetto alla piazza di Sant'Apollinare. E ciò è provato dai libri della detta Badia, ne'quali dal 1513 al 1517 è registrato tra i pigionali *Raffaello di Bartolommeo di Giovanni dipintore*. Nella Matricola dell'Arte de'Medici e Speziali si legge sotto il 15 di novembre 1499, che fu matricolato *Raphael Bartolomei Nicolai Capponi pictor* nel Garbo. La qual famiglia Capponi, venuta dal contado di Bologna, faceva il merciajo in Firenze fino dagli ultimi anni del secolo XV. » [1]

Abbiam veduto una tavola d' altare che porta il nome di questo pittore nella raccolta dei quadri dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze.

La Vergine col Putto e Santo nella raccolta dell' Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze.

Nel mezzo è dipinta, di faccia, la Vergine sotto un baldacchino collocato su basamento che ha forma di dado, e tiene il Bambino Gesù sulle sue ginocchia. Da un lato v'è San Francesco ritto in piedi rivolto alquanto verso il Putto: tiene nella mano sinistra appoggiata al petto una piccola croce, ed ha al costato ed alle mani i segni delle stimmate. Con la mano destra abbassata presenta l' ordinatore veduto di profilo, il quale gli sta dinanzi inginocchiato, col capo scoperto ed a mani

[1] Per queste notizie vedasi la *Vita di Raffaellino del Garbo* nel Vasari edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 233-34 in nota.

giunte a preghiera, rivolto verso Gesù. Dall'altra parte, di riscontro, vedesi pure di profilo la moglie dell' ordinatore, parimenti inginocchiata e a mani giunte, la quale è rivolta alla Vergine. Dietro alla donna sta un Santo, forse San Zanobi, in piedi e vestito da vescovo, col pastorale appoggiato al pavimento ed alla spalla. Questo Santo si presenta di profilo, e con le mani giunte in atto di preghiera, volgesi verso Gesù. Un finto quadretto con cornice è appoggiato in terra ed alla base del trono. In esso vedesi raffigurato Nostro Signore crocifisso, e sotto da un lato la Vergine, dall' altro l' Evangelista Giovanni. Nella parte inferiore di esso, sulla finta cornice, leggesi: RAPHAEL · DE · CAPONIBUS · ME · PINSIT (sic) A · D · MCCCCC.

Il fondo del quadro principale rappresenta una campagna con fiume e montagne lontane, dove è San Francesco inginocchiato che riceve le stimmate.

Questo dipinto non manca di pregi, ma è pur sempre opera d'un pittore di secondo ordine che unisce la maniera fiorentina ai caratteri della scuola umbra perugineca. Così la Madonna ed il Putto rammentano quella scuola, che è pure evidente nei panneggiamenti e negli altri accessori e nella forma del baldacchino col vezzo di corallo pendente ai lati. Il fine lavoro d' ornamentazione in oro rammenta anche la maniera del Pinturicchio, e la figura di san Francesco quella dello Spagna; mentre invece la figura di San Zanobi, e specialmente quella dell'ordinatore e della sua moglie mostrano quell'arte severa e quelle forme che son proprie della scuola fiorentina dei Ghirlandai.[1]

La pittura è eseguita con colori ad olio, ma nella tecnica risente sempre del lavoro a tempera. Il colore è

[1] Lo stato di conservazione di questa tavola è buono: le figure sono di grandezza naturale.

però alquanto crudo nelle tinte ed il disegno preciso, ma piuttosto uniforme.

La Vergine col Putto e Santi nella Chiesa di Santo Spirito in Firenze.

Nella crociera della chiesa di Santo Spirito in Firenze avvi sull'altare, della seconda cappella a sinistra di chi entra, una tavola con figure grandi al naturale.

Nel mezzo sta la Vergine seduta in trono col Bambino Gesù in braccio e due Angeli, uno per parte ai lati, che sollevano una cortina. Sotto, da una parte, trovasi San Lorenzo, e più in basso San Giovanni Evangelista; dall'altra parte Santo Stefano e San Bernardo che tiene il demonio incatenato. Nella predella v'è, nel mezzo, una Pietà e ai lati si hanno alcune storie della vita dei Santi dipinti nella tavola.

Anche in questo dipinto si riscontra lo studio delle opere della scuola umbro-peruginesca, misto a quello dell'arte fiorentina, e più specialmente la maniera di Filippino Lippi, piuttosto che d'altro pittore della detta scuola. Caratteri che ricordano quelli della scuola del Perugino si notano più o meno, nella Madonna col Putto, negli Angeli ed anche nel Santo Stefano. Tali caratteri si riscontrano meno negli altri Santi; anzi in questi, e specialmente nel San Bernardo, ne abbiamo alcuni che ricordano la maniera di Filippino. Questa mescolanza delle due scuole umbra e fiorentina apparisce più chiara nel disegno e nelle forme delle pieghe. Nelle piccole storie della predella, le figure non mancano d'una certa grazia. Di esse storie la migliore è quella della Vergine che apparisce sospesa in aria, portata dagli Angeli, dinanzi a San Bernardo. Questa composizione ricorda quella con lo stesso soggetto che trovasi a Londra, da noi menzionata nella vita di Fra Filippo,[1] e l'altra che vedesi nella chiesa della Badia in Firenze

[1] Vedi vol. V di quest' opera, pag. 158.

eseguita dal figlio Filippino.[1] Nella tavola di Santo Spirito, in mezzo alla finta base del trono v'è un cartellino in cui a fatica abbiam potuto distinguere le tracce della data MDV.[2]

Il Fantozzi, seguendo il Gargiolli, dice che questa tavola è del Perugino.[3] Pare a noi di vedere in questi due dipinti, non menzionati dal Vasari, cioè in quello per primo ricordato del 1500 e in questo del 1505, caratteri ed esecuzione tecnica che fan credere essere della medesima mano, cioè di Raffaello de' Capponi.[4]

[1] Vedi a pag. 21 di questo volume.

[2] Anche nella cornice di legno di buono stile architettonico, con ornamentazioni ad intaglio dorato su fondo azzurro, trovasi sui pilastri una tabelletta nella quale si legge l'anno 1505 così scritto M.V.IIIII: sotto, nella base, è uno stemma gentilizio che dovrebbe esser quello della famiglia che fece eseguire il dipinto. Nel Vasari edito dal Sansoni, vol. IV, pag. 253, nota, è detto che tanto nella tavola quanto nella cappella v'è lo stemma della famiglia Segni.

[3] Vedi Vasari edito dal Sansoni, vol. IV, pag. 253, nota.

[4] Ci sembra anche della stessa mano la pittura del paliotto di legno di questo altare in Santo Spirito. Nel mezzo vedesi una bella figura rappresentante San Lorenzo, ritto in piedi, quasi di fianco. Presso a lui, sul pavimento, trovasi la graticola, emblema del martirio del Santo. Questi ha la mano destra abbassata per dar l'elemosina ad un povero pellegrino, veduto di profilo, che gli sta dinanzi raccogliendo, mentre solleva parte della veste, le monete che gli vengono donate. Il Santo ha lineamenti giovanili. Volge la testa e lo sguardo dall'altro lato per osservare un povero storpio inginocchiato, che sta di profilo ed è rivolto a lui, tenendo appoggiate le ascelle alle grucce e sollevando le mani verso il Santo nell'atto di chiedergli in aria supplichevole l'elemosina. Da un lato e dall'altro del Santo trovansi due Angeli che ad ali spiegate ed appoggiati alle nubi, con grazioso movimento sollevano la tenda rossa damascata, a fiorami dorati. Nella fascia superiore del paliotto, tra la ricca ornamentazione a fogliami gialli su fondo azzurro, v'è, nel centro, in un tondo, una mezza piccola figura d'uomo vestito da pellegrino che ha in una mano il bastone e nell'altra un libro: forse questa figura rappresenta Nostro Signore. Alle estremità della fascia, in altri due tondi veggonsi le mezze figure di San Girolamo e di un Santo vescovo. Nelle fasce laterali tra l'ornamentazione, in un tondo da un lato, è ripetuto lo stemma ricordato nella cornice che racchiude la tavola dell'altare; e in un altro tondo, dal lato opposto, si vede un altro stemma. Questo dipinto è pur esso grazioso, pieno di verità e natu-

Nel Commentario della vita di Raffaellino del Garbo si trova pur ricordato un pittore di nome Raffaello Carli. Di esso si hanno le seguenti notizie: « Egli nacque circa il 1470 da un Bartolommeo di Giovanni di Carlo di Cocco del popolo di San Lorenzo a Vigliano nel Comune di Barberino di Valdelsa. Il qual Bartolommeo venuto dal villaggio nativo ad abitare ne' sobborghi di Firenze dalla parte di San Frediano, facendo l'ortolano, si morì intorno al 1479 lasciando Raffaello suo figliuolo, fanciullo di circa nove anni, il quale tornato in casa di un Pasquino di Carlo che si diceva suo parente, vi stette due anni alle spese del detto Pasquino. Alla cui morte i Capponi si ritirarono in casa il giovanetto Raffaello, e lo allevarono, facendogli imparare la pittura sotto la disciplina di Pietro Perugino, o di qualcuno de' suoi scolari, che erano in Firenze. Nel 1505 il nostro Raffaello mosse lite a Carlo figliuolo ed erede del detto Pasquino per rivendicare alcuni beni che erano pervenuti a Carlo per parte dell' eredità paterna, e che Raffaello ripeteva per suoi, come quelli che monna Nanna moglie di Giovanni di Carlo suddetto aveva donati a Bartolommeo suo figliuolo e padre di Raffaello. Il fine di questa lite fu, che i detti beni, secondo il lodo dato agli undici di dicembre 1505 da messer Giovanni Benizi chiamato arbitro dalle parti, dovessero essere restituiti a Raffaello loro legittimo possessore. Un' altra lite ebbe

ralezza, il quale mostra i caratteri stessi notati nella tavola e quel fare aggraziato che scorgesi nella storia della predella.

La pittura ha sofferto alcuni danni: la parte più offesa è la figura del povero, e specialmente la testa di esso, ove vedonsi alcuni solchi fatti, a quanto può conoscersi, con qualche ferro. La figura del Santo è circa un quarto della grandezza naturale. (*)

(*) Lo stemma di questo tondo ha fondo azzurro: è tagliato a metà da una banda o striscia di color giallo; nella parte superiore v' è la mezza figura di un caprone dipinto in giallo e nella parte inferiore una stella o rosa, come nell'altro stemma. Non sappiamo che arme sia questa; ma se lo stemma è veramente quello della famiglia Segni, potrebbe forse esser l' arme della moglie dell' ordinatore.

il nostro pittore col detto Carlo nel 1516, il quale domandava il rimborso delle spese fatte da Pasquino suo padre nel tempo che tenne Raffaello in casa sua. Ma che esito avesse quest' altra lite non ci è riuscito di trovare. Dopo questo anno non abbiamo altra notizia di lui. »[1]

Il Vasari ricorda, quali opere di Raffaellino del Garbo, le seguenti: « Sotto la porta della sagrestia fece due tavole: una quando San Gregorio papa dice messa, che Cristo gli appare ignudo, versando il sangue, con la croce in spalla; ed il diacono e subdiacono parati la servono; con dua Angeli che incensano il corpo di Cristo: sotto, a un'altra cappella, fece una tavola, drentovi la Nostra Donna, San Jeronimo e San Bartolomeo. »[2] Si narra che la tavola rappresentante San Gregorio avesse la seguente iscrizione: RAPHÆL . KARLI . A . D . MCCCCCI, e che dalla chiesa di Santo Spirito passasse in casa Antinori, per venir poi nelle mani di Giovanni Gagliardi, negoziante di quadri; che nella inondazione dell'Arno avvenuta nel novembre 1844, essa rimase molto danneggiata. Tuttavia, tale quale ella era, fu comperata dall'inglese Woodburn, mercante di cose d'arte, che la portò a Londra e fecela restaurare.[3]

[1] Vedi Vasari, vol. VII, *Commentario alla vita di Raffaellino del Garbo*, pag. 200-201, e nell' edizione Sansoni, tomo IV, pagg. 250-251.

[2] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 193.

[3] Vedi Vasari, vol. VII, *Commentario alla vita di Raffaellino del Garbo*, pag. 200. Il medesimo si ripete nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 251-252.

In questi giorni ci fu gentilmente inviata da Londra una fotografia di questo quadro, il quale trovasi in possesso del sig. R. H. Benson. Come si è detto, il dipinto ebbe a soffrire parecchi danni in diversi modi, e venne restaurato ed in parte ridipinto. L'iscrizione ricordata non è visibile nella fotografia, e devesi ritenere mancante nella pittura. Questa iscrizione si sarà perduta per i danni patiti dal dipinto, prima ancora dell'ultimo restauro eseguito in Inghilterra. Benchè, senza vedere la tavola, non se ne possa dare un giudizio, parrebbe nondimeno, vedendo la fotografia, che il dipinto ricordi più la maniera dell'altra ta-

Tavola con la Vergine, il Putto e Santi nella Galleria Corsini in Firenze.

La seconda tavola ricordata dal Vasari, rappresentante la Vergine, col Putto e i Santi Girolamo e Bartolommeo, fu parimente per lungo tempo conservata in Santo Spirito nella cappella dei Corsini, e poi trasportata nella galleria di quella famiglia in Firenze. Le figure di questa tavola sono di grandezza naturale. Nel mezzo vedesi una nicchia arcuata, che si unisce ai lati con due archi aperti, da cui si scorgono la campagna e il cielo. Nella nicchia di faccia allo spettatore, è seduta in trono la Vergine; nella mano sinistra ha uno stelo di gigli, e con l'altra sorregge il Putto seduto sulle sue ginocchia. Questi volge dolcemente lo sguardo verso la Madre. Ai due lati del seggio trovansi due Angeli, ritti in piedi, con le mani giunte a preghiera, che si volgono verso la Vergine e il Putto. Sotto, a sinistra di chi osserva, sta inginocchiato San Girolamo, che si presenta di profilo. Nella mano destra piegata al petto tiene un sasso e nell'altra la croce. Dappresso, sul pavimento, son posati il cappello cardinalizio del Santo ed un libro aperto: dietro al Santo vi è il leone.

Dall'altra parte, di contro a San Girolamo, sta, parimenti inginocchiato, San Bartolommeo, rivolto verso la Vergine. Con la mano del braccio destro piegato tiene sollevato il coltello, mentre nell'altra abbassata ha un libro chiuso. Come fu notato, nel fondo trovansi due archi aperti che si uniscono alla nicchia che è nel mezzo: sui due capitelli dei pilastri del centro sono due mezze figure di Angioletti, l'uno all'altro rivolto, che sostengono una collana (formata di pallottole di corallo, perle e pietre preziose) sospesa sopra la Ver-

vola menzionata dal Vasari, rappresentante la Vergine col Putto e i Santi Girolamo e Bartolommeo, che un tempo trovavasi nella stessa chiesa di Santo Spirito, e che poi passò nella galleria Corsini in Firenze.

gine per modo, che le due estremità pendono ai lati del trono.

Anche in questo quadro (che non manca di un certo pregio artistico) riscontransi i caratteri della scuola fiorentina misti a quelli della scuola peruginesca, il che notasi negli Angeli che ci fanno ricordare quelli di Gian Nicola Manni. Così nella Madonna e nel Putto si scorgono i caratteri della scuola umbra, poichè questo gruppo non manca di un fare aggraziato e di espressione dolce. L' arte umbra si nota anche in quella specie di collana sostenuta dalle due mezze figure di Angeli. Nei due Santi invece è evidente quel fare severo, proprio della scuola fiorentina: i caratteri e le forme di esse figure e la disposizione del panneggiamento ricordano l'arte di Filippino Lippi. La pittura è lavorata con molta sostanza di colore ad olio. Le carni hanno un tono giallastro con ombre cacciate di scuro. Forti, vigorosi e cupi sono i colori dei panneggiamenti, l' esecuzione è franca e risoluta.[1] Da un lato, a destra di chi osserva, presso alla figura di San Bartolommeo leggesi: RAPHAEL . DE . KROLIS . PIXIT . A . D . MCCCCCII°.[2]

Anco in questi dipinti, l' uno portante la scritta Raffaello Carli, 1501, e l'altro Raffaello Krolis, 1502, riscontransi i caratteri ed un'arte da farci pensare che sieno lavori dello stesso pittore che eseguì le altre due tavole ricordate, una nell' Arcispedale di Santa Maria Nuova, e l' altra nella chiesa di Santo Spirito.

Tavola con la Vergine, il Putto e Santi nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli presso Siena.

Nella chiesa di Santa Maria degli Angeli fuori della

[1] Le figure sono di grandezza naturale.

[2] Questa tavola, che ai tempi del Bottari trovavasi nel Capitolo del secondo chiostro del Convento, e anticamente era nella cappella Corsini, è ora indicata col num. 200 nella galleria Corsini. Il signor Ulderico Medici crede che questa tavola sia lavoro di un Raffaello di Galieno. Vedasi *La cappella dei Principi Corsini in Santo Spirito e un quadro di Raffaello De Carli* per Ulderico Medici; Firenze, tipografia Pier Capponi, 1875.

porta Romana nel suburbio di Siena, si vede una tavola d'altare centinata, entro a ricca cornice architettonica, con ornamentazione ad intaglio e messa ad oro su fondo azzurro. Quella cornice viene indicata come lavoro dell'abile intagliatore Barili senese.[1]

Nel mezzo della tavola sta seduta sulle nubi la Vergine col Putto che tiene seduto sulle ginocchia. Appoggia essa i piedi sulla testa di un Cherubino e spande raggi di luce all'intorno: due altri Serafini, uno per parte, veggonsi dietro alla Nostra Donna. Nella parte inferiore stanno in aperta campagna, da un lato Santa Maria Maddalena con la testa rivolta verso lo spettatore: tiene nella destra il vasetto degli unguenti, mentre con l'altra mano abbassata raccoglie il manto. Dinanzi alla Santa, alla estremità del quadro, sta San Girolamo cardinale, rivolto, con la testa di profilo, a guardare i Santi che sono dall'altro lato: ha tra le mani un libro chiuso. Dall'altra parte si presenta per primo di fronte San Giovanni Evangelista, che sta leggendo in un libro tenuto aperto dinanzi a sè con la mano sinistra, mentre posa l'altra sul manto: presso ai suoi piedi v'è l'aquila. Dinanzi a San Giovanni, all'estremità del quadro, trovasi un Santo vescovo vestito in pontificale, indicato come Sant'Agostino, il quale tiene nella mano sinistra il pastorale e con l'altra impartisce la benedizione.

Nel fondo è dipinto un paese, il cui cielo è in parte nascosto da piccole nubi. Presso ai piedi di San Girolamo leggesi in un finto cartello: RAPHAEL . DE . FLORENTIA . PINXIT . A . D . MCCCCCII. Nella lunetta superiore è rappresentata la mezza figura dell'Eterno che ha il globo nella mano sinistra, mentre alza l'altra per benedire: dintorno a lui si vedono quattro Cheru-

[1] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 201, e nella stampa Sansoni, il vol. IV, pag. 252.

bini. Sotto al dipinto, nella predella, si hanno nei cinque piccoli scompartimenti di cui essa si compone, i seguenti soggetti: nel mezzo l'Adorazione dei Re Magi, da un lato una Santa che sembra Santa Monica la quale calpesta il demonio, e San Bernardino; dall'altro Santa Maria Maddalena, di profilo, che prega mentre le apparisce un Angelo, e finalmente San Girolamo in ginocchio. La pittura della lunetta ha forme e caratteri propri della scuola umbra, e questo notasi pure nella Vergine col Putto in cui si scorge la maniera del Perugino e del Pinturicchio. Riscontrasi questa stessa maniera specialmente nella ricca composizione della Adorazione dei Re Magi, che trovasi nello scompartimento di mezzo della predella: anzi la composizione sembra presa da una di quelle dei suaccennati maestri umbri. Veggonsi invece i caratteri propri della scuola fiorentina nelle figure dei quattro Santi posti ai lati della Vergine col Putto, quali, più o meno, abbiam notati nelle tavole già ricordate.

Il colorito di questo dipinto è a olio, eseguito quasi alla prima, ma con un metodo che risente sempre del colorito a tempera. Le carni sono di tinta rossastra con ombre giallastre o scure: cupi e forti sono i colori delle vesti. I partiti delle pieghe non mancano di certa grandiosità, sebbene sieno difettosi nelle forme. Le figure sono di grandezza naturale. Questa tavola con la sua ricca cornice, considerata dal basso s'impone a prima vista, ma dopo un attento esame dobbiamo riconoscere che manca di quell'arte e di quei pregi, i quali si ravvisano nelle opere dei valenti maestri della scuola fiorentina o di quelli della scuola umbra.

Noi pensavamo che questi dipinti portanti nomi di pittori diversi, per la somiglianza che avevano tra loro, fossero lavoro di una stessa mano, non peraltro di quella propria di Raffaellino del Garbo. Ma considerando poi che il

Vasari (il quale ricorda le due tavole che erano al tempo suo in Santo Spirito a Firenze, l'una con la segnatura di Raffaello Carli e l'anno 1501, e l'altra con quella di Raffaello de Krolis e l'anno 1502, segnature da lui non ricordate, ma che certamente deve aver vedute) attribuisce tutti questi dipinti alla stessa mano, cioè a quella di Raffaellino del Garbo; e considerando inoltre quanto lo stesso Vasari racconta di questo pittore, cioè, che molto prometteva al principiare della sua carriera, e poi finì col fare opere più che mediocri e dozzinali, ci siamo domandati se tutti questi lavori fossero di Raffaellino del Garbo, come dice il Biografo aretino, e come tali vennero da noi ricordati nell' edizione tedesca di quest' opera. [1]

[1] A questi giorni il signor Hermann Ulmann pubblicò la Vita di Raffaello del Garbo nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVII Band. 2 Heft (Berlin, und Stuttgart verlag von W. Spemann Wien, Gevald et C., 1894). Esso dopo aver riportate le diverse opinioni emesse circa gli autori dei quadri da noi sopra ricordati, e dopo avere studiate le opere dei quattro pittori, Raffaellino del Garbo, Raffaello de'Capponi, Raffaello Carli, e Raffaello de'Krolis, e confrontate queste con quelle di Filippino Lippi, conclude essere tutti lavori della stessa mano, cioè di Raffaellino del Garbo. Osserva inoltre che da due processi, stati pure da noi ricordati, si conosce che Raffaello Carli nacque in Firenze nel 1470 da Bartolommeo di Giovanni di Carlo di Cocco. Morto il padre, fu raccolto prima in casa di Pasquino di Carlo, che si diceva suo parente, alla morte del quale i Capponi lo tirarono in casa e lo allevarono, facendogli imparare la pittura. (*)

Nel libro della Matricola dell'arte de'Medici e Speziali si legge sotto il 15 di novembre 1499, che fu matricolato *Raphael Bartolomei Nicolai Capponi pictor* nel Garbo. E nei libri della Badia di Firenze si trova, dal 1513 al 1517, registrato tra i pigionali *Raffaello* di Bartolommeo di Giovanni dipintore, chiamato del Garbo perchè teneva la sua bottega nella via di quel nome. Così (dice il sig. Ulmann) facciamo ancora un passo avanti, e sappiamo che lo stesso pittore il quale si firmava *de' Capponi e de' Carli*, è identico con Raffaello del Garbo del Vasari; il che ci appare indubitatamente dalla corrispondenza dei nomi del padre e dell'avo, cosa che non si verifica con gli altri Raffaelli ricordati nel Commentario alla Vita di Raffaello del Garbo. Aggiunge inoltre: Possiamo anche accertare senza difficoltà, che fu lo stesso pittore ricordato

(*) Vedi a pag. 166

Che se non fosse dello stesso pittore la tavola per ultimo ricordata nella chiesa di Santa Maria degli Angeli presso Siena, non sapremmo invero a quale altro dei pittori di quel tempo, col nome di Raffaello, attribuirla, se non a Raffaello Botticini.[1] Il quale, come abbiamo veduto a suo luogo discorrendo di questo pittore, dipingeva in quegli stessi anni, e nelle sue opere dimostra, per così dire, un'educazione artistica e caratteri simili a quelli degli altri dipinti più sopra ricordati. Nei suoi quadri si scorgono i caratteri della scuola umbra misti con quelli della scuola fiorentina per modo che, come fu da noi a suo luogo ricordato, un suo dipinto fu venduto al Governo russo per opera di Raffaello d'Urbino.[2]

Intorno al DE FLORENTIA PINXIT . A . D . M.CCCCCII che trovasi dopo il nome di RAPHAEL in quel dipinto, dobbiamo osservare che il padre suo (cioè di Raffaello Botticini) Francesco, è chiamato *Franciscus Johannis Dominici Pieri de Florentia* nell'istrumento dell'anno 1484, concernente la tavola per l'altar maggiore della Pieve di Sant'Andrea ad Empoli; ed è chiamato *Francisco patre dicti Raffaellis olim Francisci Johanni pictoris de Flo-*

nel libro dei debitori, creditori e ricordi, detto il *Libro Rosso* dal 1472 al 1526, esistente nel vecchio Archivio della fiorentina Accademia delle Belle Arti, in esso libro registrato col nome di *Raffaello* di Bartolommeo del Garbo, sotto gli anni 1503 e 1505. (*)

Infine afferma che esso è lo stesso pittore che eseguì il quadro della chiesa di Santa Maria degli Angeli presso Siena, con la segnatura RAPHAEL DE FLORENTIA MCCCCCII, perchè la Madonna col Bambino corrisponde esattamente a quella del quadro in Santa Maria Nuova a Firenze.

[1] Per le notizie di Raffaello Botticini, vedasi a pag. 114 e seguenti di questo volume.

[2] Così per questo dipinto vedi a pag. 127 e seguenti.

(*) Ciò fu pure da noi ricordato a pag. 161, ove sono riportate le note al Vasari, edito dal Sansoni.

rentia nell'altro contratto dell'anno 1504, stipulato con Raffaello figlio di Francesco.

Non è quindi senza ragione il credere, che quella segnatura nel quadro di Santa Maria degli Angeli sia di Raffaello Botticini.

Copia della Madonna del Cardellino nel convento di Vallombrosa.

Discorrendo nella Vita di Raffaello d'Urbino della Madonna del Cardellino che trovasi nella Galleria degli Ufizi, accennammo ad una nota di pagamenti fatti ad un Raffaello dipintore negli anni 1505, 1506 e 1508, che si diceva riferirsi ad una copia del detto quadro, fatta per mano dello stesso Raffaello, che un tempo trovavasi nella chiesa di Vallombrosa; mentre, secondo il nostro parere, tali pagamenti si riferiscono ad una tavola molto mal ridotta che abbiamo trovata in una stanza umida di quel convento a pian terreno.[1] Crediamo utile descrivere questa tavola.

Nel mezzo sta seduto San Giovanni Gualberto. Tiene con una mano il libro aperto su di un ginocchio, e con l'altra la croce. Ai due lati stanno, ritti in piedi, San Giovanni Battista, Santa Maria Maddalena, Sant'Andrea e Santa Caterina. Sotto, da un lato, potevasi malamente leggere la seguente scritta, in parte mancante: A . D ..... VIII. KALE... IVN. Da quanto si potè vedere nel poco che rimane di questo dipinto, molto oscurato nelle tinte ed in parte distrutto, ci sembrò lavoro d'un imitatore della maniera di Filippino Lippi, che si accosti alquanto alla scuola umbra del Perugino. Vero è peraltro che ci sembrò riconoscervi una maniera che ricorda il quadro già menzionato della galleria Corsini a Firenze portante la scritta di Raffaello Carli, più di quella di qualunque altro pittore da noi conosciuto.

Dopo i dipinti succitati, dobbiamo ricordare un'al-

[1] Vedasi il nostro vol. I della Vita di Raffaello d'Urbino, pag. 265, in nota.

tra tavola con figure di grandezza naturale, che un tempo trovavasi nella chiesa di San Matteo a Pisa, ed è ora nella galleria dei quadri antichi all' Accademia di Belle Arti di quella città;[1] ma s'ignora il nome dell' autore di essa, e dobbiamo rassegnarci ad attendere che qualche documento, che un giorno o l'altro si scopra, ce lo faccia conoscere.

Tavola con la Vergine, il Putto e Santi nell'Accad. di Belle Arti in Pisa.

Nel mezzo è dipinta la Vergine seduta in trono elevato, al quale si sale per due gradini, che tiene il Putto sulle sue ginocchia.[2] Dietro a questo gruppo veggonsi ai lati due Angeli, ritti in piedi, che hanno nelle mani uno stelo di giglio fiorito. Da una parte del trono trovasi San Giovanni Evangelista rivolto alcun poco verso la Vergine, la quale scrive in un libro aperto che con la sinistra sostiene dinanzi a sè; poi San Girolamo, di fronte allo spettatore, che tiene tra le mani un libro chiuso, e più in basso sul pavimento, vi è un cappello cardinalizio. Dall' altra parte si presenta San Giovanni Battista di faccia a chi guarda: ha il Santo la mano destra abbassata e posata sull' asta della croce che appoggia sul pavimento ed alla spalla. È rivolto con la testa verso un Santo vescovo che gli sta dappresso, mentre con la sinistra gli mostra il Divin Figliuolo. Questo Santo vescovo, vestito in pontificale, tiene nella sinistra

[1] Di questa tavola il Rosini dà un'incisione nella sua opera, e l'attribuisce a Fra Filippo Lippi.

[2] Il seggio su cui sta la Vergine è dipinto a marmo, decorato d'un festone a ricco fogliame con nastri attaccati a due anelli. Questo seggio ha in tutto la forma d'un antico sarcofago od ara. Nel primo dei due gradini che servono di base al trono, veggonsi infilate entro una funicella tre maschere, una corazza con uno scudo, una faretra e un altro scudo. Nel gradino più basso son dipinti un paese con dell'acqua, un amorino, un altro putto seduto con un bastoncino al quale è attaccata una piccola vela, ed un altro putto con un tridente; più indietro e nel mezzo, un ultimo putto che abbraccia una giovine. È evidente che il seggio come i gradini o sono copiati o imitano qualche scultura dell'arte pagana.

mano il pastorale e nell'altra abbassata un libro chiuso: con la testa, che è di profilo, volgesi verso la Vergine. Inferiormente, da un lato, avvi una mezza figura di donna attempata (che dalla foggia dell'abito si direbbe una monaca), la quale molto probabilmente rappresenta l'ordinatrice della pittura. Sta a mani giunte in atto di pregare, rivolta alla Vergine ed al Putto. [1]

Le figure di questo dipinto non mancano di proporzioni regolari, ma difettano di espressione, ed hanno anco forme rigide ed ossute. Il disegno è difettoso ed i panneggiamenti coprono le figure in modo convenzionale e poco bello, cioè a linee rette, quasi parallele, per terminare ad angolo.

Nel dipinto riscontransi i caratteri della scuola fiorentina, specialmente nella mezza figura della donna che sta pregando, la quale non manca di una certa larghezza di forme. Così la figura del Santo vescovo ricorda quella di San Zanobi, di cui si è fatto menzione parlando della tavola di Raffaellino Capponi ora nella galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova. I caratteri e la tecnica esecuzione di questo dipinto son però diversi da quella.

Nella predella esistente sempre nella chiesa di San Matteo in Pisa, riscontransi tutti i caratteri dei seguaci della scuola umbra, cioè del Perugino e del Pinturicchio. In essa sono rappresentate l'Adorazione dei Re Magi e la Strage degli Innocenti, composizione popolata da molte piccole figure, non priva qua e là di episodi interessanti. Il colorito è però triste; le carni hanno tinte verdastre nelle ombre, ed i lumi son rilevati con tinte calde. Forti e cupi sono i colori delle ve-

[1] Il fondo del quadro è formato da pilastri che sostengono alcuni archi, attraverso ai quali scorgesi il cielo in parte coperto da nubi.

sti. In questa predella si notano un'esecuzione tecnica, un tocco di pennello grasso, e una maniera del tutto simile a quella d'una pittura a tempera. Sembra che il pittore facesse uso, sebbene in modo molto imperfetto, dei due modi di colorire, vale a dire di quello a tempera e di quello ad olio.

CAPITOLO QUARTO

DOMENICO GHIRLANDAIO.

Si può dire che Domenico Ghirlandaio, come Giotto, segni il principio d' un grande periodo nella storia dell' arte fiorentina del secolo XV.

L' arte del Ghirlandaio era inferiore a quella così grandiosa e severa di Masaccio, ed anche all' altra tanto vaga e vivace di colore di Fra Filippo Lippi. Mentre questi si preoccupò di rendere piacenti all' occhio dello spettatore le sue pitture, pare che il Ghirlandaio volesse mostrare la profonda conoscenza che ebbe delle grandi e severe leggi del comporre.

Egli era dotato di un' immaginazione e di una forza artistica simili a quelle di Michelangelo, il quale non si curò molto degli artifici del colorito, che considerava come parte subordinata ed accessoria, in confronto della disposizione delle figure e dei gruppi, delle forme e del chiaroscuro, cose tutte da lui tenute invece in grandissimo conto, e tutte calcolate con giusta misura per coprire larghe pareti con le composizioni create dal suo ingegno.

Anche il Ghirlandaio mirava a riunire in giusta misura tutti gli elementi che potevano condurre ad un perfetto accordo delle singole parti. Codesta unità egli l'aveva già veduta nelle creazioni di Giotto, e si sentiva

l'animo di ricondurre l'arte a quelle grandi massime dopo due secoli dacchè Giotto, il grande riformatore dell'arte, aveva messo le fondamenta di un sì nobile e grandioso edificio. Ma il Ghirlandaio, oltre le opere di Giotto, prese a studiare anco quelle di Masaccio, il quale aveva dato tante luminose prove durante una vita artistica troppo breve, ma però abbastanza lunga per guadagnare la fama che erasi acquistata per le nobili sue qualità. E da Masaccio mostra d'aver appreso il nostro pittore, quelle forme grandiose, quel largo panneggiare, come pure quella larga e spaziosa massa di luce e di ombre, che dà rilievo ai corpi ed accresce bellezza al severo e grandioso carattere delle figure.

Il Ghirlandaio mostra anche di non aver trascurato i progressi fatti fare in ogni ramo dell'arte da un'altra classe di artisti, i cui studi e le cui ricerche erano state di grande vantaggio alle Arti sorelle. Domenico dunque raccoglieva a suo beneficio tutti quei progressi che si erano fatti nello studio sia della prospettiva, sia dell'architettura, sia delle forme, sia delle proporzioni, nonchè della luce e delle ombre, vale a dire del chiaroscuro. In verità si potrebbe affermare che egli non molto aggiunse di suo a questi studi, ma col suo ingegno seppe impossessarsene di maniera da riunir tutto questo in un giusto insieme, e da condurre così le opere sue a quella perfezione che vediamo più tardi, con un'arte più progredita, nelle opere di Fra Bartolommeo, Raffaello e Michelangelo.

Il Ghirlandaio non si curò peraltro dei mezzi tecnici del colorire ad olio seguìti dai pittori naturalisti della scuola fiorentina di quel tempo, come abbiamo già altrove notato. [1] Il che può esser derivato da ciò, che Domenico Ghirlandaio conosceva le difficoltà e le

[1] Vedasi in proposito il nostro vol. VI.

imperfezioni che s'incontravano coll'imperfetto metodo del colorire ad olio, e il maggior tempo che occorreva per condurre a termine l'opera. Fors'anche fu indotto a non valersi dei mezzi tecnici del colorire ad olio dalla considerazione che più efficace gli riusciva dipingere a tempera, perchè così facendo aveva modo di poter eseguire la pittura con un metodo che gli era famigliare: certo è che Domenico nelle sue opere dimostra di essersi tenuto fedele al vecchio metodo di colorire. Il qual suo metodo può dirsi anzi sia un giusto mezzo tra quello di Fra Filippo, e l'altro men bello e seducente di Benozzo Gozzoli. Il Ghirlandaio usò poi una maniera più franca e una tecnica che può dirsi tutta sua, con la quale dava maggior rilievo alle sue figure e rotondità ai corpi, determinando con maggiore maestria e precisione ogni singola parte e dando così alla sua pittura un insieme più vero e grandioso. A questo suo metodo di colorire si tenne sempre costante tanto dipingendo su vaste pareti quanto su tavola.

Leggesi nel Vasari che « insegnò Alesso (Baldovinetti) il magisterio de' musaici a Domenico Ghirlandaio, »[1] e nella vita di Domenico chiama « Alesso Baldovinetti, maestro di Domenico nella pittura e nel musaico, »[2] mentre in altro luogo della vita medesima aggiunge, che « usava dire Domenico, la pittura essere il disegno, e la vera pittura per la eternità essere il musaico. »[3] Da questi passi si rileva che Domenico Ghirlandaio imparò anche l'arte del mosaico, e che il Baldovinetti era indubbiamente pel Ghirlandaio un eccellente maestro in quest'arte, essendo egli appunto ricordato come il più abile dei musaicisti del suo tempo.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 105.
[2] Idem, vol. V, pag. 73.
[3] Idem, vol. V, pag. 83.

Se uno dei principali caratteri della maniera di Domenico fu quello di aver costantemente seguìto il vecchio sistema del colorire, si riscontrano nelle sue opere alcune altre particolarità nei tipi e nelle forme, che sono certamente dovute alla maniera del Baldovinetti. Non è però da credere che il Ghirlandaio si limitasse a seguire la maniera del suo maestro. Egli era dotato di troppo grande ingegno per non approfittare dei progressi fatti in arte da altri maestri di Firenze, e per non dare alle forme da lui concepite caratteri suoi propri.

Domenico Ghirlandaio nacque da Tommaso di Currado di Doffo Bigordi nel 1449. Il Vasari afferma che il padre del nostro pittore era orafo, poichè dice che Domenico « fu posto dal padre all'arte sua dell'orafo; nella quale egli era più che ragionevole maestro. »[1] Ma trovasi nella portata al Catasto che Tommaso fece nel 1480, che egli esercitava la professione del sensale e non quella dell'orafo.[2] Queste due notizie che sembrano contradittorie non lo sono, poichè nulla c'impedisce d'ammettere che Tommaso prima del 1480 abbia tenuto bottega d'orafo. Comunque sia, la nitidezza e precisione del disegno, le forme, gli ornati e le acconciature finamente lavorate che si osservano nei dipinti di Domenico possono essere derivate dall'aver frequentato ancor giovanetto le botteghe degli orafi. Come è stato già osservato altrove, l'arte dell'oreficeria era in quel tempo molto in voga a Firenze, ed i migliori artefici uscivano appunto da quelle botteghe di orafi, dove l'arte dell'oreficeria trovava valido aiuto in quelle del cesello, del lavoro in plastica e del getto in bronzo. In queste arti abbiam veduto che, tra gli altri, si esercita-

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 66.

[2] Vedila nel Gaye, op. cit., vol. I, pag. 266, dalla quale si conosce anche la nascita di Domenico.

rono i Pollaioli, il Verrocchio, e più tardi Leonardo da Vinci.

Il Ghirlandaio ci fa conoscere di aver attinto alle medesime fonti, sia nel movimento delle figure, sia nel modo di drappeggiare, e nei particolari delle pieghe. Esso però si valse di tali studi solo tanto quanto credette fossegli necessario per l'arte sua di dipintore, e mostra in ciò di ricordare l'arte più nobile ed elevata del Verrocchio, anzichè quella più ardita e gagliarda dei Pollaioli. Nelle sue composizioni osservasi che egli non trascurò di studiare le leggi del bassorilievo nelle opere del Ghiberti, come pure ricorda talvolta anco i lavori di Donatello e di Luca della Robbia, riproducendo nelle sue pitture finti bassorilievi; ma più di questi e degli altri scultori di quel tempo, egli rammenta le opere di Benedello da Majano, e mostra anche di avere attinto all' arte classica.

Il Vasari ci racconta che Tommaso Bigordi, padre del nostro Domenico, fu « il primo che trovasse e mettesse in opera quell' ornamento del capo delle fanciulle fiorentine, che si chiamano ghirlande; donde ne acquistò il nome del Ghirlandaio, non solo per esserne lui il primo inventore, ma per averne anco fatto un numero infinito e di rara bellezza; tal che non parea piacessino se non quelle che della sua bottega fussero uscite. »[1] Ma è da osservare in proposito che assai prima di quel tempo le ghirlande erano in uso a Firenze, laonde si potrebbe ammettere che il Bigordi, anzichè essere il primo inventore di tali ghirlande, come asserisce il Vasari, abbia inventato o procurato da altri per la sua bottega qualche foggia nuova e piacente di esse. Potrebbe anche supporsi che gli fosse derivato il soprannome di Ghirlandaio dall'aver atteso, come sensale,

[1] Vedi vol. V, pag. 66.

all' esercizio di questo traffico. Comunque sia, certo è che il soprannome di Ghirlandaio restò a lui ed alla sua famiglia.[1]

Prima di discorrere dei lavori di questo grande maestro, è necessario avvertire che se non sempre si riscontrano gli stessi caratteri nella tecnica esecuzione delle sue opere, ciò può esser derivato dall' aver avuto quasi costantemente a compagni ed aiuti i suoi fratelli David e Benedetto. Oltre di essi si valse anche dell' opera di Bastiano Mainardi da San Gimignano, col quale fu legato non solo da vincoli d'amicizia, ma anco di parentela.[2] Nè questi, come vedremo, furono i soli artisti da lui presi come aiuti per condurre a termine i lavori che gli venivano commessi. È ovvio osservare, che la minore o maggiore perfezione delle sue pitture dipende appunto dalla circostanza d' essersi egli valso più o meno dell' opera altrui.

Nella denunzia dei beni fatta da Tommaso nel 1480, già da noi mentovata, dicesi a proposito dei figli, che Domenico aveva 31 anno, era pittore, ma non aveva « luogo fermo », cioè senza stabile dimora. David, altro suo figlio, era in età di 20 anni[3] ed aiutava suo fratello

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 66, nota 3ª.

[2] « Per la servitù e gentilezza di Bastiano, sendosi così bene portato, giudicò Domenico che e' fosse degno d' avere una sua sorella per moglie; e così l' amicizia loro fu cambiata in parentela: liberalità di amorevole maestro, rimuneratore delle virtù del discepolo acquistate con le fatiche dell' arte. » Vasari, vol. V, pag. 84.

[3] David, il secondo dei figli di Tommaso, da quanto si rileva dal Libro dei Battezzati, *ad annum*, Libri del Monte (citato nel Vasari edito dal Sansoni, vol. VI, pagg. 532-533, in nota), nacque ai 14 di marzo 1452, e questa data che noi riteniamo la più esatta, fu data precedentemente anche nell' edizione Le Monnier dello stesso, Tavola Alfabetica delle vite degli artefici, pag: XXIII, ed è ripetuta nella Tavola Alfabetica annessa al Vasari, edito dal Sansoni, vol IX, pag. 9. Se David nacque in questo giorno ed anno, nel 1480 doveva avere ventotto anni e non venti, come si asserisce nella Denunzia cui si accenna nel testo: « Davitte mio figluolo anni 20, aiuta a detto Domenico. » Nel-

Domenico: finalmente il terzo figlio Benedetto contava 22 anni, era miniatore, ed aveva dovuto lasciar l' arte per impedimento di vista, e disegnava « quando vuole per dipingere. »

Pitture nella Biblioteca Vaticana.

Da alcuni documenti pubblicati recentemente rilevasi, che Domenico Ghirlandaio era col fratello David in Roma nel 1475 per dipingere nella Biblioteca Vaticana. Per questo lavoro, il 28 novembre di quell' anno, il nostro pittore ricevette dieci ducati d' oro. Dopo il mese di decembre non si hanno notizie di pagamenti fatti a Domenico per quelle pitture: il fratello David fu invece pagato al 14 dicembre dello stesso anno, e da quel mese in poi ebbe regolarmente degli acconti fino al 4 maggio 1476, ricevendo in tutto 60 ducati. Questo si ha dal libro delle spese tenuto da Bartolommeo Platina, [1] ma s'ignora quali lavori abbiano eseguito i due fratelli nella Biblioteca Vaticana.

l'opera succitata del Vasari, edizione del Sansoni, mentre si fa conoscere la data della nascita e della morte di David secondo quanto risulta dal Libro dei Battezzati, nella nota medesima viene osservato che David, secondo la ricordata Denunzia del 1480, aveva 26 anni, e si conclude col dire che egli « sarebbe nato nel 1454. » Ma non è esatto il dire che nella Denunzia del 1480 si afferma che David aveva 26 anni, poichè in essa si legge invece che ne aveva 20. E poichè nella nota al Vasari edito dal Sansoni si cita l'opera del Gaye, dobbiamo supporre che la illazione che vien dedotta dal testo del Gaye, pocanzi citato, dipenda da un mero equivoco.

Nell' Alberetto genealogico della famiglia de' Bigordi nel Vasari edito dal Sansoni, vol. III, pag. 282, si afferma, che David, pittore e maestro di mosaico, nacque nel 1451 e morì nel 1525; e ciò trovasi pure nel Vasari, edito dal Le Monnier, vol. V, pag. 88. Se sono esatte le citazioni che si leggono nelle dette due edizioni, ricavate dal Libro dei Battezzati, è da ritenersi che siano vere le date della nascita e della morte di David ivi indicate. Ammettendo ciò, come a noi sembra si debba ammettere, la portata al Catasto fatta dal padre Tommaso nel 1480, così come è riferita dal Gaye, contiene un errore. Invece di dire: « Davitte mio figluolo anni 20.... », dovrebbe dire: « .... anni 28. » È possibile che questo errore sia incorso o nella trascrizione del documento, o nella stampa dell' opera del Gaye.

[1] « Dominique et David Ghirlandaio. Ces deux artistes ont égale-

Delle pitture nella Cappella Tornabuoni in Santa Maria della Minerva a Roma.

Il Vasari ci racconta, che Domenico dipinse « tutta la faccia » della parete in cui trovavasi una sepoltura per la moglie di Francesco Tornabuoni in Santa Maria della Minerva in Roma, facendovi « quattro storie; due di San Giovanni Batista, e due della Nostra Donna. »[1] Anche prima del Vasari, l'Albertini riferì che Domenico Ghirlandaio aveva eseguito alcune pitture nella cappella della famiglia fiorentina dei Tornabuoni in Santa Maria della Minerva a Roma, senza però descriverne i soggetti.[2]

» ment travaillé à la bibliothèque du Vatican. Le premier d'entre eux, » le plus illustre, n'ayant reçu qu'un seul payement, il est vraisembla- » ble qu'il a commencé un travail que son frère aura achevé.

» Dedi ducatos X auri Dominico Thomasii pictori florentino pro » pictura bibliothecae quam incohavit die XXVIII novembris 1475. » (Reg. A, fol. 33, V.).

« Dès le mois de décembre suivant le nom du frère de Dominique, » de David, figure réguliérement sur nos régistres jusqu'au 4 mai 1476.

» Dedi ducatos quinque David pictori, fratri Dominici supradicti, XIV decembris 1475 ». (*Ibid.*, fol. 34, V°). Müntz, *Les peintures de Melozzo da Forlì et de ses contemporains à la bibliothèque du Vatican d'après les Registres de Platina* (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, octobre, 1875). Paris, 1875. Imprimerie de J. Claye, pag. 7.

L'Albertini, *De Mirabilibus*, ecc., op. cit., nel libro terzo *De Bibliothecis novae urbis in Palatio Apostolico in Vaticano, etc.*, dice: « Sunt picturae doctorum ». Nel lavoro più recente di Domenico Zanelli, *La Biblioteca Vaticana;* Roma 1857, pag. 13, dicesi: « Il locale de- » stinato alla biblioteca in Vaticano (presentemente detto la Floreria) » componevasi di quattro grandi sale, nella prima delle quali lunga » centosei palmi e larga quarantatrè, furono dipinte a fresco diverse » mezze figure rappresentanti Profeti e Dottori della Chiesa e antichi » Filosofi. » I dipinti delle dette sale non mostrano la maniera dei Ghirlandai, nè quella degli altri pittori della scuola fiorentina, ma bensi quella della scuola umbra del Pinturicchio. In una di quelle stanze si legge in un finto cartello: « ALEXANDER BORGIA PP. VI FUNDAVIT », ed in un altro, fra l'ornato: « MCCCCLXXXXIIII ». Questi dipinti furono da noi ricordati nella vita del Pinturicchio (vedi l'edizione inglese *History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 363 e seguenti). Per quante ricerche abbiamo fatte, non ci fu possibile rinvenire le pitture dei Ghirlandai nella Biblioteca Vaticana.

[1] Vedi Vasari, vol. V, pagg. 70-71, e la nota 2ª del vol. VI di quest'opera, pag. 174.

[2] Dopo aver fatto menzione delle pitture eseguite da Filippino

Malgrado l'autorità dell'Albertini e del Vasari, noi crediamo che Domenico non eseguisse alcuna pittura in Santa Maria della Minerva, e ciò per le ragioni che ora diremo, e che, a nostro parere, infirmano l'esattezza di quanto ci riferiscono i detti due scrittori.

Le pitture ricordate dal Vasari sono del tutto perdute, se pure vi furono mai. Nella chiesa di Santa Maria della Minerva v'è il sepolcro d'un Francesco Tornabuoni, ma non quello della moglie sua ricordato dal Biografo aretino. Attorno ad esso non vi è spazio sufficiente perchè Domenico vi potesse dipingere tutta la faccia della parete, facendovi quattro storie, due di San Giovanni Batista e due della Nostra Donna, come viene affermato nel passo surriferito. Oltre di che, nella chiesa medesima non esiste al presente quella cappella dei Tornabuoni che l'Albertini ricorda [1]

Le ragioni sulle quali fondiamo la congettura che l'Albertini e il Vasari abbiano errato parlando della cappella Tornabuoni, e dei dipinti del Ghirlandaio, sono le seguenti.

Il Vasari in tre passi delle sue Vite parla d'un sepolcro Tornabuoni, al quale avrebbero lavorato parecchi artisti.

Nella Vita di Mino da Fiesole così egli si esprime:

Lippi nella cappella del cardinale Oliviero Caraffa napoletano in Santa Maria della Minerva in Roma, così soggiunge l'Albertini: « Est et alia » capella de Tornaboniis flor., depicta a Dominico Girlandario flor., » ut opera ejus flor. in templo Trinitatis et Mariae novellae demonstrat.» Albertini, *De mirabiliis novae et veteris Romae*; Roma, 1510-1515.

[1] Per quante indagini abbiam fatto, non ci è stato possibile rintracciare dove fosse questa supposta cappella dei Tornabuoni alla Minerva. Si deve ritenere o che questa fosse manomessa in occasione dei restauri fatti alla chiesa, e il sepolcro della Tornabuoni trasportato altrove, o che la cappella sia passata per eredità od acquisto fattone ad altra famiglia, perdendo in questa guisa il nome di chi l'aveva fatta edificare; o che infine, come noi supponiamo, la cappella non vi sia mai stata.

« Acquistato che egli (Mino da Fiesole) si ebbe nome in Roma per la detta sepoltura, e per la cassa che fece nella Minerva, e sopra essa, di marmo, la statua di Francesco Tornabuoni di naturale, che è tenuta assai bella.... »[1]

Nella vita d'Andrea Verrocchio così racconta: « Preso maggior animo, si mise a lavorare di marmo. Onde essendo morta sopra parto in que'giorni la moglie di Francesco Tornabuoni, il marito, che molto amata l'aveva, e morta voleva quanto poteva il più onorarla, diede a fare la sepoltura ad Andrea (Verrocchio); il quale sopra una cassa di marmo intagliò in una lapida la donna, il partorire, ed il passare all'altra vita; ed appresso in tre figure, fece tre Virtù, che furono tenute molto belle, per la prima opera che di marmo avesse lavorato: la quale sepoltura fu posta nella Minerva. »[2]

E nella vita del Ghirlandaio al passo già mentovato, così soggiunge: « Era, in questi tempi medesimi, in Roma Francesco Tornabuoni, onorato e ricco mercante ed amicissimo di Domenico; al quale essendo morta la donna sopra parto, come s'è detto in Andrea Verrocchio, ed avendo, per onorarla come si convenia alla nobiltà loro, fattole fare una sepoltura nella Minerva; volle anco che Domenico dipignesse tutta la faccia dove ell'era sepolta, ed, oltre a questo, vi facesse una piccola tavoletta a tempera. Laonde in quella parete fece quattro storie; due di San Giovanni Batista, e due della Nostra Donna; le quali veramente gli furono allora molto lodate. »[3]

1 Vedi Vasari, vol. IV, pag. 234.

2 Idem, vol. V, pag. 141.

3 Idem, vol. V. pagg. 70-71.

Come rilevasi da questo passo, il Vasari credette che l'ordinatore delle pitture per la moglie morta di parto, fosse un *Francesco*, mentre fu un *Giovanni* Tornabuoni, come si ricava dalla lettera del 23 settembre 1477 che appresso citeremo. Per ora basti notare che se l'ordinatore fosse stato un Francesco, come non fu, e se la moglie di esso chiamavasi, come è certissimo, Francesca, non v'era alcuna

Dai passi surriferiti dell'Albertini e del Vasari si dovrebbe argomentare che i Tornabuoni avessero in Santa Maria della Minerva una cappella, e che ivi fossero due monumenti sepolcrali, l'uno in onore di Francesco Tornabuoni, al quale avrebbe lavorato Mino da Fiesole, l'altro in onore della moglie di un Francesco Tornabuoni, morta di parto, eseguito dal Verrocchio ed ornato di pitture dal Ghirlandaio.

Senonchè il fatto che il monumento, che anche attualmente vedesi in Santa Maria della Minerva, fu eseguito per un Francesco Tornabuoni, e che la moglie di Giovanni Tornabuoni, morta di parto, chiamavasi essa pure Francesca, ci fa dubitare che l'Albertini e il Vasari errassero per la somiglianza del nome.

Sotto al monumento di Francesco Tornabuoni si legge questa iscrizione:

FRANCISCO TORNABONO NOBILI FLORENTINO
SIXTO IIII PONT . MAX . CETERISQUE CHARISS .
ACERBA MORTE MAGNAE DE SE
EXPECTATIONI SVBTRACTO IOANNES PATRVVS POS.

Questo Francesco Tornabuoni, carissimo a Sisto IV e ad altri, al quale lo zio Giovanni fece porre il monumento sepolcrale, dovette verosimilmente morire durante o dopo il pontificato di Sisto IV (1471-1484).[1] Il monumento a

ragione che le storie dipinte dal Ghirlandaio rappresentassero fatti della vita di San Giovanni Battista, mentre invece ciò si giustifica pienamente ammettendo che le pitture fossero, come furono, allogate da Giovanni Tornabuoni.

[1] Il Litta nella storia della famiglia Tornabuoni dice di questo Francesco, che egli fu tra' gentiluomini fiorentini chiamati nel 1513 in Roma per assistere alla coronazione di Leone X, e che morì poco dopo in quella città. Nel riferire ciò, il Milanesi nelle sue annotazioni al Vasari (tomo III, pag. 119) saviamente osserva: « Ciò posto, non può avergli scolpito il monumento Mino da Fiesole, morto nel 1486, » come il Vasari ha affermato.

Lo stesso Litta, nelle sue tavole della famiglia Tornabuoni, così pone

questo Francesco Tornabuoni, trovasi all'estremità della parete della navata sinistra nella chiesa della Minerva, presso alla porta d'ingresso, sottostante ad un altro monumento sepolcrale eretto in onore del cardinale Tebaldi morto il 4 settembre 1466, e cioè prima del pontificato di Sisto IV (1471-1484), e, conseguentemente prima della morte di Francesco Tornabuoni. Non è quindi ammissibile che il Ghirlandaio abbia dipinto le quattro storie di cui parla il Vasari, coprendo tutta la faccia della parete, che era già occupata dal monumento sepolcrale del Tebaldi.

la genealogia di quella famiglia: « Francesco figliuolo di Simone di Tieri, mercante che assistito da Cosimo de'Medici trafficò con fortuna. Fu dei più zelanti nel procurare il ritorno di Cosimo nel 1434; morì probabilmente nel 1436. Ebbe in moglie Selvaggia di Maso degli Alessandri morta in Roma, alla quale fece inalzare nella chiesa della Minerva un monumento da Andrea Verrocchio » (*sic*), fu padre di « Alessandro, Alfonso, Dianora, Marabottino, Giovanni, Filippo, Leonardo, Lucrezia, Niccolò, Antonio. » E nelle note a piè di pagina: « Monumento eretto a Francesco, esistente in Roma nella chiesa di S. Maria sopra Minerva. Francesco, di cui si parla nella tavola seconda, fu figliuolo di Filippo e di Maddalena Bruni; da un lato vi si scorge lo stemma Tornabuoni, dall'altro il giglio fiorentino. » Nella tavola seconda aggiunge: « Francesco ebbe per moglie Selvaggia di Bartolommeo degli Alessandri, » ebbe tre figli: « Giovanni, divenuto ricchissimo nell'ufficio di Tesoriere di Sisto IV, ecc. A lui si devono le pitture fatte dal Ghirlandaio in Santa Maria Novella. Ebbe per moglie Francesca di Luca Pitti; » « Filippo, del magistrato de'Priori, ecc. morì nel 1479; ebbe per moglie Maddalena di Donato Bruni; » « Leonardo, che fu dei Priori nel 1449, morto il 1492, ebbe per moglie Bartolommea. » Filippo, secondogenito di Francesco, avrebbe avuto 7 figli, fra i quali quel Francesco « de' gentiluomini fiorentini chiamati nel 1513 in Roma per assistere all'incoronazione di Leone X, » e che poco dopo sarebbe morto in quella città.

Abbiamo riferito questa genealogia per chiarire possibilmente le inesattezze nelle quali a noi sembra sia incorso il Litta, e che hanno tratto in inganno molti scrittori. Anzitutto, se quel Francesco figliuolo di Simone di Tieri morì nel 1436, non potè far inalzare, come il Litta afferma, dal Verrocchio (che nacque nel 1455 e morì nel 1488) il monumento alla moglie Selvaggia; nè l'altro Francesco, figliuolo di Filippo, che venne in Roma nel 1513 per l'incoronazione di Leone X e morì poco dopo, può essere quel Francesco sepolto alla Minerva, e nella cui lapide si dice essere egli stato carissimo a Sisto IV che regnò dal 1471 al 1484.

Come risulta da una lettera che Giovanni Tornabuoni scrisse a Lorenzo de' Medici il 24 settembre 1477, la moglie di lui morì di parto il 23 settembre di quell'anno.[1]

Nel sepoltuario del Rosselli, sul registro dei morti stati anticamente seppelliti nella chiesa di Santa Maria Novella, che egli trascriveva da un antico libro del convento, si legge sotto la data 23 settembre 1477: « D. Francisca D. Simonis de Tornabuonis; » la qual data perfettamente confronta con quella della lettera di Giovanni Tornabuoni al Magnifico.[2] Se questa France-

[1] « Carissimo mio Lorenzo.

» Son tanto oppresso da passione e dolore per l'acerbissimo e ino-
» pinato chaso della mia dolcissima sposa, che io medesimo non so
» dove mi sia. La quale, chome avrai inteso ieri, chome piacque a Dio
» a hore XII soppra parto passò di questa presente vita, e la creatura,
» sparata lei, gli chavamo di chorpo morta, che m'è stato anchora
» doppio dolore. Son certissimo che per la tua solita pietà avendomi
» chompassione marai per ischusato s'io non ti scrivo a longho, e non
» ti do aviso alchuno, che non ho avuto tempo nè modo a poterlo
» fare, ristorerotti pel primo. Rachomandami a m. Lucretia e a m.
» Clarice e a Giuliano che non scrivo loro altrimenti per non potere,
» pregoti fare chon loro la schusa mia, e a te mi racomando. Iddio
» ti guardi. In Roma a dì XXIIII di sett. 1477.

« Ho in questo punto havute le tue a che non posso scriverti al-
» trimenti. Sforzeromi farlo per lo primo, e circa 'l fatto per il fra-
» tello di ser Nicolo farò quanto mi sarà possibile. »

A tergo: « Magnifico viro Lorenzo de Medici
» in Firenze. »

E d'altro carattere: « 1477 | da Giovanni Tornab. | a di 29 di settem-
» bre. »

Questa lettera fu rintracciata dal barone Alfredo di Reumont. Essa si trova nell'Arch. Mediceo avanti il Principato, ma non alla filza 34, come dice il Reumont, ma nella filza 35, parte seconda, n. 747, come corregge il Ridolfi nella sua monografia *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci;* Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1890, pag. 9 in nota.

[2] Così il Ridolfi, op. cit., pag. 10.

Da ciò si ricava, che il marito di Francesca Tornabuoni, Giovanni, era figlio d'un Francesco di Simone. Quel Francesco sepolto nella chiesa della Minerva a Roma per cura dello zio Giovanni, doveva essere il nipote di quel Tornabuoni che scrisse la riferita lettera al Magnifico.

sca Tornabuoni morì in Roma, ma fu seppellita in Firenze, il monumento che il marito Giovanni fece scolpire in suo onore dal Verrocchio e ornare di pitture dal Ghirlandaio, non potevasi trovare in Santa Maria della Minerva a Roma, ma sibbene in Santa Maria Novella a Firenze. Evidentemente l'Albertini errò affermando che nella Minerva vi era una cappella Tornabuoni con pitture del Ghirlandaio, e errò (forse sulla fede dell'Albertini) il Vasari. Come già avvertimmo, tale equivoco potè essere originato dal fatto che un Tornabuoni fu sepolto nella Minerva, e che questo Tornabuoni chiamavasi Francesco, come Francesca avea nome la moglie di Giovanni.

Malgrado tale inesattezza dell'Albertini e del Vasari, sembra assai verosimile la descrizione che il Vasari stesso ci dà delle pitture eseguite dal Ghirlandaio pel sepolcro della Tornabuoni. Come avverte il Ridolfi,[1] troppo minutamente descrive il Vasari questo sepolcro, per non doversi ammettere che egli l'abbia veduto là dove esso veramente trovavasi, cioè in Santa Maria Novella a Firenze. Secondo una congettura assai probabile, il monumento sepolcrale e le pitture si vedevano in una delle pareti lungo le navi, ovvero nel tramezzo, o recinto del coro, che doveva esser molto alto a somiglianza di quello in Santa Croce. Nel rinnovamento della chiesa eseguito per ordine del granduca Cosimo l'anno 1565 (nel quale fu levato il tramezzo, e fatto il coro ai frati dietro l'altar maggiore, andarono conseguentemente distrutti tutti gli affreschi che ornavano le pareti della chiesa), anche il monumento della Tornabuoni fu tolto, e vennero gettati a terra i dipinti.

« A tale congettura (così aggiunge il Ridolfi) dà appoggio il pensare, che nel 1477, quando morì la

[1] Op. cit. pagg. 8-9 e 11.

Francesca Tornabuoni, Giovanni non aveva ancora una cappella propria in quella chiesa, e che la cappella maggiore (che egli acquistò poi e fece dipingere al Ghirlandaio) apparteneva tuttavia alla famiglia de' Ricci. Non potendo dunque la sepoltura essere stata collocata in quella, non rimane se non che essa fosse appoggiata al tramezzo o alle pareti della chiesa. Quando il Vasari pertanto dettava *Le Vite* nel 1546, cioè diciannove anni innanzi che gli fosse commesso il barbaro scempio, il monumento e le dipinture sarebbero state al loro posto, ed egli poteva bene descriverli. »[1]

L'ipotesi che noi troviamo assai verosimile, che cioè le pitture del Ghirlandaio fossero eseguite non per la supposta cappella Tornabuoni alla Minerva, ma per quella in Santa Maria Novella a Firenze, ha una conferma in questo, che Domenico doveva esser già partito da Roma sul finire dell'anno 1475, trovandosi a lui intestati i pagamenti precedenti pel lavoro nella Biblioteca Vaticana, mentre quelli già mentovati del 14 dicembre di quell'anno e 4 maggio del seguente (1476) sono fatti a favore del fratello David. Come più innanzi avremo occasione di ricordare, è noto che Domenico e David si trovavano in Toscana negli anni 1476 e 1477.[2]

Nell' edizione inglese e tedesca di quest' opera, esponemmo il parere che gli affreschi della cappella di Santa Fina in San Gimignano fossero eseguiti da Domenico Ghirlandaio nei suoi anni giovanili, e cioè prima ancora delle sue pitture alla Sistina, fondando questa nostra asserzione sui caratteri che presentano gli affreschi sangimignanesi.

Il Vasari (vol. V, pagg. 83-84) ci narra, che « stette

[1] Op. cit., pag. 12.

[2] Cfr. quanto diremo in appresso parlando dell' affresco rappresentante un Cenacolo nel refettorio della Badia di Passignano.

con Domenico in compagnia a imparare Bastiano Mainardi da San Gimignano; il quale, in fresco, era divenuto molto pratico maestro di quella maniera: per il che, andando con Domenico a San Gimignano, dipinsero a compagnia la cappella di Santa Fina; la quale è cosa bella. » Il Biografo aretino non ci dice però in quale anno queste pitture furono eseguite.

Cappella di Santa Fina.

La cappella di Santa Fina è assai pregevole sia per l'ordine architettonico, sia per le sculture e le pitture che ne adornano l'altare e le pareti. Il disegno di essa cappella fu fornito da Giuliano da Majano, che da Firenze si recò in San Gimignano il 16 maggio 1468.[1]

Come fu già da noi osservato, non si conosce il nome dell'architetto che costruì la cappella del vescovo di Portogallo nella chiesa di San Miniato al Monte presso Firenze; ma siccome la cappella di Santa Fina in San Gimignano ricorda molto l'altra di San Miniato al Monte, ci domandiamo se esse possano esser lavoro dello stesso architetto.[2] Se ciò non fosse, è certo che Giuliano da Ma-

[1] Giuliano da Majano nacque nel 1432, e la cappella del cardinale di Portogallo è lavoro del 1460. Se fu Giuliano che la esegui, egli avrebbe avuto allora 28 anni di età, e l'avrebbe condotta otto anni prima di essere chiamato a San Gimignano. Per la cappella del cardinale di Portogallo vedasi la *Vita di Alesso Baldovinetti*, vol. VI di quest'opera, pagina 59, e la *Vita dei Pollaioli* a pag. 110, in nota.

[2] Vedi Pecori, *Storia della Terra di San Gimignano*, opera citata, pag. 517.

Pittura di faccia alla cappella di Santa Fina con San Gregorio che preconizza alla Santa il suo transito

La cappella di Santa Fina crediamo che fosse costruita in quella parte della chiesa ove trovavasi prima l'altare con le ceneri della Santa, perchè nell'ultima lunetta, in continuazione a quelle ove veggonsi i profeti del Berna (vedi il vol. III di quest'opera, pag. 136 e segg.) di contro alla cappella di Santa Fina, è rappresentata l'apparizione di San Gregorio papa che preconizza alla Santa Verginella il vicino suo transito. In questo dipinto vedesi, in un interno, sopra una tavola che serve da letto, la giovane Santa Fina stesa supina, a mani giunte, rivolta ad osservare il santo Pontefice. Questi, vestito degli abiti pontificali, e con l'aureola intorno al capo, le sta dinanzi ritto in piedi, e ad essa rivolto preconizzandole la sua prossima morte. Il Pontefice si presenta di tre quarti allo spettatore. Una donna chiamata Beldia, già nutrice della

jano, il quale architettò la cappella della chiesa di San Gimignano prese per modello quella di San Miniato al Monte.

Santa, le è seduta dappresso, a noi di faccia; con la mano destra solleva alquanto la testa della Santa, tenendo l'altro braccio abbandonato sul ginocchio sinistro. Sotto la tavola ove giace la Santa veggonsi cinque topi, che, come racconta la leggenda, avevano fatto il loro nido sul lacero giaciglio della Santa.

« Lacera in quella parte ove aveva formato il lungo decubito, » nella quale ancora scorgevansi più incavi e ricoveri, formati » quivi dai topi che le avevano lacerato per fino un orecchio in parte. » Vedi De Medici Pier Paolo, *Vita di Santa Fina* (Siena 1781) pei tipi di Francesco Rossi, stampt. del Pubb., cap. X, pag. 29; nonchè la *Vita di Santa Fina* del proposto Ignazio Malenotti (Colle, 1836), parte prima, pag. 34 e segg.

Da un lato, in una finta tabella, leggonsi i seguenti versi:

Apparet Finae doctor Gregorius almae
Revelans obitum, promittens munera palmae.

Questa pittura mostra d'essere lavoro d'altra mano di quelle pitture che veggonsi nelle altre lunette, e che furono eseguite dal Berna. I caratteri, le forme, il colore e la tecnica esecuzione ricordano la maniera di Segna di Bonaventura, e più ancora quella del suo figlio Niccolò. (*) Il Pecori ci racconta che « fino dai primi del sec. XIV erale nella pieve consacrato un altare, e nel 1325 fu dal Comune ordinato che si acconciasse in modo convenevole, onde conservarvi le sacre reliquie, e dove dal medesimo si deponeva annualmente un'offerta di cera. » (**) È possibile che la pittura di cui parliamo sia stata eseguita in quella occasione. Non sarebbe il solo esempio d'una pittura in questa chiesa che abbia preceduto quelle di maestro Fredi e del Berna. (***)

Infatti, anche prima che fosse stato eseguito il dipinto di San Gregorio che comparisce a Santa Fina, vi erano pitture i cui resti hanno caratteri che mostrano d'essere stati condotti innanzi; ma essi pure trovansi in così cattivo stato di conservazione, da conoscerne con difficoltà i soggetti dipinti. Queste pitture si trovano nella parte interna, sopra la porta della prima navata a sinistra di chi entra in chiesa, presso ai dipinti del maestro Fredi. Nell'alto della parete, a destra di chi osserva, è ritratta una figura di donna (certo una Santa, perchè ha l'aureola attorno al capo) che si presenta di fronte. Ha le mani giunte in atto di pregare, ed è dritta entro ad una caldaia, da cui emerge la parte superiore della persona. Sotto alla caldaia, sostenuta da un tripode,

Dipinti sopra la porta della navata sinistra.

(*) Di cui si ebbe già a far parola, discorrendo dei pittori senesi, nel vol. III di quest'opera, pag. 34 e seguenti.

(**) Opera cit., pag. 404.

(***) Del Fredi e del Berna abbiamo discorso nel vol. III di quest'opera, a pag. 238 e seguenti, e a pag. 136 e seguenti. Dobbiamo ora soggiungere che nell'eseguire riparazioni e ripuliture dei dipinti in questa chiesa, furon rimessi allo scoperto i resti dei due ultimi dipinti del Berna, in gran parte ora perduti, rappresentanti la Deposizione di Nostro Signore nel sepolcro e la sua Andata al Limbo.

L'altare coll'urna che contiene le ossa di Santa Fina è opera pregevole di Benedetto da Majano. In uno

v'è il fuoco acceso. La Santa è rivolta alquanto con la testa e con lo sguardo verso la sua destra.

Da ciò che rimane del dipinto rilevasi che il fondo era formato da una fabbrica. Nel mezzo, sopra una finta base da cui sorgono due finte colonnette (una per parte), vedesi di profilo un agnello con l'aureola, rappresentante forse l'Agnello mistico. Sopra alle finte colonnette è dipinta una lastra di pietra, in forma d'ara. Le riparazioni recentemente eseguite alla pittura han fatto conoscere, che nel vano sopra a questa specie d'ara esisteva ed esiste uno sportello che racchiude la parte inferiore d'una finestra di forma ristretta, quale vedesi nelle chiese dei secoli XI e XII. Questo sportello fu ivi collocato assai tempo addietro, per essersi voluto ingrandire la finestra che esisteva anticamente in quella parete, riducendola di forma rotonda. Per questo lavoro rimase, inferiormente al tondo della finestra, parte del vuoto dell'antica. Questa porzione dell'antica finestra fu chiusa servendosi d'un pezzo di muro dipinto (rappresentante l'architettura del fondo) che era stato, con altre parti, demolito per l'ingrandimento della finestra stessa. In seguito, anche questo intonaco dipinto (che così collocato nella parte inferiore dell'antica finestra murata non aveva più alcun rapporto col resto della pittura) fu tolto e trasportato nella Biblioteca comunale. In sua vece fu collocato il suaccennato sportello di legno.

Dall'altro lato della finestra, e in vicinanza al tondo di essa, vi sono tracce d'una figura ritta in piedi che si presenta di fronte allo spettatore. Questa figura, a causa del detto ingrandimento della finestra, manca di più che la metà. Sul davanti, più a sinistra dell'osservatore, veggonsi due donne morte. Esse stanno stese, quasi supine, in terra, ma in senso contrario, e l'una con la testa appoggiata sulle ginocchia dell'altra. Più indietro, da un lato, vedesi parte d'altro fabbricato con un poggiuolo dal quale sporge il braccio destro, con la mano aperta stesa verso il centro del dipinto, d'una figura che non si vede. Anche nel fondo gran parte del dipinto è perduto.

Al disotto, da un lato della porta (e precisamente a destra di chi osserva), sono tracce di pittura che rappresentano l'interno d'un edificio, le cui vòlte sono sostenute da sottili colonnette. Nel mezzo è dipinto un altare. Dinanzi a questo, di fronte allo spettatore, vedesi una figura coll'aureola attorno al capo (certo un Santo). Alla sinistra di questa figura stanno un sacerdote ed alcune donne a mani giunte che pregano. Anche qui gran parte della pittura è perduta.

Nel dipinto inferiore scorgonsi tracce d'una figura di Santo, che stendendo il braccio destro porge una palla d'oro a tre giovani donne che dormono su di un letto, coperte fino al collo dalle coltri. Dappresso, veggonsi altre due palle d'oro. Sembra che in questo dipinto sia figurato un fatto della vita di San Niccolò di Bari. Se ciò fosse

dei bassorilievi che ornano l'altare, è figurato San Gregorio che annunzia a Santa Fina la prossima sua morte;

vero, è assai probabile che anche le pitture poc'anzi ricordate si riferiscano a soggetti della vita di quel Santo.

Sotto al detto dipinto v'è un finto cornicione sostenuto da mensole, e framezzato da finti riquadri che giungono fino al pavimento.

Da quanto può scorgersi, i caratteri e la tecnica esecuzione di questi dipinti parrebbero quelli d'un pittore vissuto alla fine del 1200 e forse anche sui primi del secolo seguente.

Attorno alla porta avvi una finta architettura terminata a cuspide con ornamentazioni. Ai lati della cuspide veggonsi due Angeli (uno per parte) che stanno pregando a mani giunte. Disotto, nella lunetta, è dipinta di fronte allo spettatore, la mezza figura della Madonna col Bambino Gesù, il quale con la destra prende il panno bianco che copre la Vergine: motivo questo tutto proprio dei pittori della scuola senese. Da un lato, a sinistra dello spettatore, v'è una mezza figura d'Angelo, ma manca quella d'altro Angelo che doveva fargli accompagnamento dall'altro lato.

I caratteri di queste ultime pitture fan credere che fossero eseguite da una mano diversa: parrebbero opera d'un pittore del secolo XIV, pure di scuola senese.

Che questa chiesa avesse dipinti eseguiti nella prima metà del secolo XIV ci viene affermato dal Pecori: « Eranvi pitture anco più antiche, leggendosi negli Statuti del 1314 uno stanziamento di danaro per le pitture delle pareti della pieve, ed un altro di lire 60 nel 1333 per il proseguimento delle vôlte e delle pitture. » Stat. Lib. IV, Rub. 23, Lib. di Provv. di Lett. G., N°. 59. (*)

Presso a questi dipinti, sul muro che sostiene il primo degli archi di contro alle pitture di maestro Fredi, è figurata una Santa Caterina dentro a una finta nicchia, il cui arco trilobato è sostenuto da colonnette spirali. La Santa si presenta di fronte: ha nella mano destra la palma, simbolo del suo martirio, nell'altra tiene parte del manto. Al disotto, v'è una piccola figura di donna che prega a mani giunte.

Questo affresco, pei caratteri, le forme ed i panneggiamenti, mostra che il pittore che lo eseguì volle seguire la maniera di colui che colorì la pittura murale nel gran salone nel Palazzo Comunale di San Gimignano, e cioè di Lippo Memmi che la fece nel 1317. (**)

Sotto a queste figure di Santa Caterina e della donna che prega, è dipinta un drappo a righe di diverso colore che giunge fino a toccare il pavimento.

Così, dall'altro lato, sul muro della terza navata presso alla porta, sotto ad una finta nicchia, vedesi dipinta una Santa (che non sappiamo se rappresenti Santa Rosa o Santa Fina), col capo coronato di rose bianche e rosse. Nella mano sollevata ha un mazzetto d'altre rose bianche

(*) *Storia della Terra di San Gimignano,* op. cit., pag. 513, nota 2.

(**) Quanto a Lippo Memmi, vedi il vol. III di quest' opera, pag. 119 e seguenti.

in quello di mezzo son rappresentate le cerimonie per le esequie della Santa, e nel terzo essa Santa che restituisce la vita a un morto.

e rosse, mentre posa l'altra mano sulla testa d'una piccola figura di donna che le sta inginocchiata dinanzi, a mani giunte e in atto supplichevole. Nel fondo vedesi una campagna con un albero (un pero con tre frutti).

La maniera e l'esecuzione tecnica di questo affresco fan credere che sia lavoro dello stesso pittore che eseguì Santa Caterina.

Anche Benozzo Gozzoli dipinse in questa Collegiata prima di Domenico Ghirlandaio, ma degli affreschi che egli eseguì avremo occasione di discorrere a suo luogo. Intanto vedasi ciò che fu da noi detto nell'edizione inglese di quest'opera, vol. II pag. 506 e seguenti. Aggiungeremo però che il Pecori riferisce, che « nel luogo dove ora ammirasi l'affresco del Gozzoli, era una Maria Vergine Annunziata dipinta da Ventura di Moro di Firenze nel 1427 (Doc. XIV). » (*)

Nel loggiato chiuso ove trovasi il fonte battesimale annesso a questa Collegiata, v'erano delle pitture di cui non rimane più nulla. Solo in uno degli scompartimenti della vôlta vedesi ritratto di fronte e seduto, un Profeta di grandezza naturale. È vestito d'una tunica con sopra il manto. Nella mano sinistra alquanto sollevata tiene spiegato un rotolo, nel quale si discernono alcune parole della profezia. Questo profeta è racchiuso in una mandorla; ha l'aureola dorata e spande raggi attorno a sè. Manca in parte il colore nella mano destra, che è appoggiata al ginocchio, e sembra accenni al rotolo che tien sollevato con l'altra mano. Manca anche parte del lato destro della figura, a causa di un muro alzato a ridosso della pittura, sul quale più tardi fu dipinta una Salutazione Angelica, che sarà ricordata a suo luogo in questa vita di Domenico Ghirlandaio.

Pitture nel loggiato dove è il fonte battesimale.

Nella finta cornice che racchiude la suaccennata figura del Profeta, in una formella mistilinea vedesi fra gli ornati un busto d'uomo che tiene la mano alla bocca, e guarda in basso. La figura del Profeta è adorna di lunga, folta e ricciuta barba. Ha copiosi e ricciuti i capelli, e la fisonomia severa. Le pieghe delle vesti cadono facili e ondulate. Le carni hanno una tinta accesa. Nell'insieme questa figura ricorda la maniera del Berna e dei suoi seguaci. Potrebbe esser lavoro di Giovanni d'Asciano, discepolo del Berna, che con lui lavorò in questa stessa chiesa, (**) assai più probabilmente che non d'altri pittori senesi a noi noti.

Sul pilastro vicino vedesi una graziosa figura di Santa, mancante di porzione del colore nella parte bassa. Si presenta di tre quarti, ed è rivolta alquanto alla sua destra. Ha nelle mani un panno bianco: nella destra sollevata tiene un vaso con del fuoco. Piacenti e regolari sono i

(*) *Storia della Terra di San Gimignano*, op. cit. pag. 511, nota. Il pittore Ventura di Moro fu da noi ricordato nel vol. III di quest'opera, pag 340.

(**) Vedi il vol. III di quest'opera, pag. 141 e seguenti.

Sull'urna leggonsi due distici, i quali avvertono il visitatore che, se si vogliono conoscere i miracoli della

lineamenti: i capelli, discriminati nel mezzo e riuniti con eleganza attorno alla testa da un nastro, scendono ricciuti e copiosi attorno al capo, circondato da una grande aureola dorata. Il colore è sugoso e ben forte, diligente e accurato il disegno, facili sono i partiti delle vesti. Questa figura graziosa ricorda le belle dei Lorenzetti. Manca essa, come abbiam detto, della parte inferiore, ed è qua e là offesa da tagli o sgraffi. I contorni, fatta eccezione della testa, sono stati malamente ripassati con una punta.

È certo che tanto le pareti quanto le vôlte di questo Battistero erano tutte dipinte, (*) ma fatti qua e là dei saggi, non si venne a scoprire alcuna traccia di pittura.

Pitture nella crociera della chiesa.

Le pitture che trovansi nella crociera di questa chiesa che fu edificata sui disegni di Giuliano da Majano, sono d'un tempo ben diverso. Dai soggetti ivi trattati, dalle forme delle figure, dalla ricca ornamentazione (nella quale, entro a tondi, sono dipinti alcuni Profeti), e dal carattere che presentano, si ha ragione di ritenere che questi dipinti siano lavoro di qualche seguace della maniera del pittore senese Domenico Beccafumi, nato nel 1486 e morto nel 1551. Debbonsi però eccettuare le due figure che trovansi, come i Profeti, entro a due tondi ai lati della grande arcata che mette al coro. In uno di essi è figurato San Giovanni Battista e nell'altro San Pietro. La figura rappresentante San Giovanni ha sofferto per restauri, e quella rappresentante San Pietro in alcune parti manca di colore, e in altre è ridipinta per modo che ben poche tracce dell'originale sono rimaste. Da quanto si può ora vedere, queste due figure di Santi mostrano una maniera tutta diversa da quella con cui furono dipinti i Profeti. Così mal ridotte come ora sono, paiono lavoro d'un pittore senese del 1400 che abbia seguito la maniera del Berna, i cui dipinti, come abbiam detto, trovansi nella navata a destra di chi entra in chiesa.

Che questa crociera fosse stata dipinta prima che fossero eseguite le pitture che ora si veggono (fatta eccezione, come si è avvertito, delle figure dei Santi Giovanni Battista e Pietro), rilevasi anche da una piccola parte della pittura con ornamentazione che vedesi al principio dell'arco a destra di chi osserva la crociera. Un'altra prova si ha dall'altra parte dell'arco che gira attorno alla cappella maggiore. In queste due parti l'ornamentazione ricorda più quella degli archi e l'altra attorno ai Profeti del Berna (nella navata a destra di chi entra in chiesa), anzichè l'ornamentazione più moderna che vedesi nel rimanente in continuazione di quelle due parti, e nel resto della crociera. Nella cappella detta di San Gimignano, che trovasi nella crociera della chiesa, si sono scoperte sotto l'intonaco della pittura che ora vedesi nella vôlta, tracce di elegante ornato con alcune testine d'Angeli, i cui caratteri sono quelli usati nella metà del secolo XV.

(*) Un tempo questo Battistero era una loggia aperta dal lato del cortile, i cui archi vennero poi murati.

Santa, si guardino le pitture sulle pareti della cappella.[1]

Tanto le pitture delle pareti eseguite da Domenico Ghirlandaio, quanto i bassorilievi dell'altare scolpiti da Benedetto da Majano, rappresentano fatti relativi alla vita di Santa Fina[2]

I dipinti di questa cappella, eseguiti in un tempo in cui l'arte tendeva ad una forma realistica, mostrano più di qualunque altra pittura del tempo, un'arte ed uno spirito che ricordano i grandi precetti di Giotto e

[1] Sull'urna, che un tempo trovavasi sull'altare, e che fu poi trasportata nell'attiguo oratorio di San Giovanni, potevasi leggere la seguente iscrizione riferita dal Pecori (op. cit., pag. 519, nota):

Virginis ossa latent tumulo, quem suspicis, hospes.
Haec decus, exemplum, praesidiumque suis.
Nomen Fina fuit, patria haec; miracula quaeris?
Perlege quae paries, vivaque signa docent.

Il Pecori ci fa sapere, che questi distici sono attribuiti a Gio. Battista Cantalico. autore di altri versi in lode della Santa, che leggonsi in una sua raccolta stampata in Venezia nel 1493.

Quando l'urna era nel battistero e serviva da mensa, per essere stata collocata sul pavimento a ridosso della parete, non vedevasi la data dell'anno 1475 che comparve non appena fu tolta l'urna da quel luogo e fu ricollocata sull'altare nella cappella di Santa Fina. L'urna essendo di forma curvilinea rientrante, non lasciava scorger la data posta all'estremità. Questa è la ragione per cui nemmeno il Pecori fu in grado di leggerla.

[2] Se si raffronta l'opera scultoria di Benedetto da Majano con le pitture del Ghirlandaio, notasi una certa rassomiglianza nella disposizione delle figure, nelle linee generali della composizione, nei caratteri e nelle forme delle figure, nel modo di drappeggiare e far le pieghe, ed anche nelle acconciature dei capelli. Questa somiglianza non è nuova per noi: ne abbiam già fatto parola al principio di questa Vita, ed avremo occasione di notarla appresso. Pare che Domenico, dopo essere uscito dalla bottega d'orafo, ed essere stato col Baldovinetti, abbia conosciuto anche Benedetto da Majano; e infatti l'arte del Ghirlandaio mostra per certi rapporti una somiglianza con quella di Benedetto. Si potrebbe inferirne che Giuliano da Majano, avuta la commissione d'erigere la cappella di Santa Fina in San Gimignano, chiamasse Benedetto ed il Ghirlandaio, perchè il primo la decorasse di sculture e l'altro di pitture. Così pure vedremo più innanzi, come fu notato, che i dipinti di Domenico mostrano forme e modo di drappeggiare che ricordano anche il Verrocchio.

dell'Angelico insieme ad una forma ed una esecuzione tecnica più progredita e più vera, e ad una freschezza di tipi e di forme che mostrano chiaramente essere opera giovanile di Domenico.

Come abbiamo già avvertito, fu da noi espressa l'opinione che questi affreschi fossero eseguiti prima di quelli che Domenico colorì per la Sistina. La data del l'anno 1475 scoperta ora soltanto sull'urna contenente le ossa della Santa, ci conferma in questa opinione, e cioè che Domenico conducesse questi dipinti prima di quelli della cappella Sistina, di cui parleremo più innanzi.[1]

[1] Il Pecori (op. cit., pag. 404) riferisce che « cessata, mercè la valida intercessione di Fina, la lacrimevole peste che infierì in San Gimignano nel 1481, i sangimignanesi vollero significare il loro grato animo verso la Santa liberatrice; e per le sollecite cure di M. Lodovico Ridolfi, abbreviatore apostolico in Roma, poterono ottenere ai 5 di ottobre del detto anno da Sisto IV la sanzione del pubblico culto verso la Santa Verginella. » La cappella fu solennemente consacrata nel 1488 dal vescovo di Pistoia che trovavasi a Volterra. Questo ritardo nella consacrazione della cappella dipese forse dalle vicende burrascose di quei tempi che non lo permisero. Il Pecori (pag. 519 in nota) ricorda che « trovansi registrate alcune somme di danaro che ricevette Benedetto da Majano per l'*Epitaffio di Santa Fina*, sotto le date del dì 29 di maggio 1490, e del dì 13 di dicembre 1493, *come apparisce al libro grosso alla sua partita*. Il qual libro andò perduto. » È però da osservare che per un epitaffio di poche righe non potevano occorrere *alcune somme di danaro*. È assai probabile che quei pagamenti si riferiscano ad arretrati dovuti a Benedetto per quell'opera, o alla scultura della Vergine seduta col Putto sulle ginocchia e degli Angeli che veggonsi, uno per parte, in atto di adorare, infitti nella parete, sopra l'urna della Santa; od anche di quella finta tenda di marmo arabescata in oro, che scende dall'alto dell'arco, sollevata ai lati (a somiglianza di quella che vedesi nella cappella del cardinale di Portogallo a San Miniato presso Firenze) che trovasi sopra l'altare coll'urna di Santa Fina. Devesi anzi notare che il carattere di questa scultura eseguita da Benedetto da Majano per la cappella di Santa Fina, mostra d' esser lavoro fatto prima dell'altro che quel maestro condusse nel 1494 per l'altare di San Bartolo, nella chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano (v. Pecori, op. cit., pag. 544). Dall'anno 1468 in cui Giuliano diede il disegno della cappella di Santa Fina, all'anno 1475 che vedesi scolpito sull' urna della Santa, scorsero sette anni circa, e tredici dall'anno 1475 al 1488, nel quale fu consacrata la cappella.

Il Pecori ricorda inoltre un pagamento fatto ai 14 di febbraio dell'anno 1474 a Domenico da Firenze e a Pier Francesco di Bartolommeo prete della stessa città, [1] e a Sebastiano Mainardi per la cortina dell'altar maggiore. [2] Quel « Domenico da Firenze » menzionato nel passo riferito, è probabile che sia Domenico Ghirlandaio, il quale, come dice il Vasari [3] e ricorda il Pecori, [4] « tanto fu amico del lavorare e di satisfare ad ognuno, che egli aveva commesso a' garzoni, che e' si accettasse qualunque lavoro che capitasse a bottega, sebbene fussero cerchi da paniere di donne: perchè non li volendo fare essi, li dipignerebbe da sè, acciocchè nessuno si partisse scontento dalla sua bottega. »

Se il pittore cui si accenna nel passo citato è il Ghirlandaio, è assai probabile che Domenico per questo lavoro prendesse come aiuto Piero Francesco fiorentino. Questo Pietro Francesco di Firenze si sarebbe trovato a lavorare col Ghirlandaio, mentre questi aveva con sè come aiuto Bastiano Mainardi da San Gimignano, che fu più tardi il cognato di Domenico, e aiuto di quasi tutti i lavori che egli fece in compagnia del fratello suo David, e talvolta anche dell'altro fratello minore Benedetto. [5]

[1] Opera cit., pag. 512 in nota: « Nel precitato libro dell'Opera leggesi: A Domenico e a Piero da Firenze dipintori, l'operaio Onofrio pagò il dì 14 di febbraio 1474, lire 80, per dipintura d'una vòlta della nave di mezzo co' marmi da lato. Furono ancora dipinte le colonne a marmi bianchi e neri. » Si è riscontrato il libro citato (*Libro d'Entrata e Uscita della pieve*), ma non si è trovata memoria della pittura delle colonne.

[2] « Per libbre 10 d'azzurro di Magna per le vôlte della pieve per lire 8 la libbra, e più lire 20 per altri colori di più ragioni. » Pecori, ivi.

[3] Vasari, vol. V, pag. 80.

[4] Opera cit. pag. 512, in nota.

[5] I muri della navata di mezzo, alla quale il pagamento succitato si riferisce, sono sostenuti da archi e coloriti a finti marmi, ed è il tutto sormontato da un finto cornicione, nel quale sono effigiati a chiaroscuro dei putti alati in isvariati movimenti, che sostengono dei festoni

Ma non sono soltanto l'architettura e le decorazioni della cappella di Santa Fina che ricordano, come già fu

di foglie con frutti riuniti da nastri, che terminano svolazzanti per l'aria. Le vôlte di colore azzurro, sono piene di stelle e tramezzate da ricca ornamentazione a fogliami. Sotto, fra gli archi sostenuti da colonne, veggonsi dei tondi a modo di conchiglie, in ciascuno dei quali è figurato pure a chiaroscuro un busto d'Apostolo con in mano un cartello spiegato, nel quale è scritto il nome di ciascuno.

Invece d'essere dodici gli Apostoli, sono solo dieci, mancandovi San Paolo e San Pietro. Il Pecori (pag. 511) dice, che probabilmente le figure di questi Apostoli erano nei pilastri dell'arcata del presbiterio.

Negli angoli formati dalla prima e seconda arcata, in tondi minori veggonsi due busti che il Pecori dice essere forse i ritratti di due Sangimignanesi per qualche titolo illustri. Sul muro della grande arcata di fronte, entro ad un tondo che trovasi tra l'ornato a fogliami, si vede la mezza figura di Cristo sporgente dal sepolcro, con le braccia abbassate e le mani aperte mostrando le stimmate. Questa figura che ha sofferto meno del rimanente della pittura sopra gli archi, rivela gli stessi caratteri e la stessa esecuzione tecnica. Si potrebbe perciò credere che Domenico abbia fornito lo schizzo per questo lavoro ed abbia lasciato eseguir la pittura, come lavoro d' ordine affatto inferiore, al suo aiuto Pier Francesco di Bartolommeo prete da Firenze. Non devesi però ritenere che quest'opera fosse per lo passato così sgradevole a vedersi e così difettosa di forme, come è oggi. È probabile che fosse ridotta così da un pessimo restauro eseguito nei tempi passati che ne alterò le forme, e rese duri e crudi i contorni e triste il chioroscuro. Il fondo ha perduto la sua tinta azzurra, come può vedersi qua e là da alcuni piccoli pezzi di colore che sono rimasti e che sembrano al primo vederli delle piccole macchie. È stata messa allo scoperto la tinta rossiccia della preparazione che vi era sottoposta, e questa pure fu ripassata di rosso e resa di tinta pesante e opaca. Dell'opera di Bastiano Mainardi non rimane più traccia. Solo, come si disse, sappiamo che sin dal 1474-75 anch'egli dipinse nella Collegiata di San Gimignano, mentre Domenico dipingeva nella cappella di Santa Fina.

Il Pecori (pag. 520, in nota) riporta questo documento: « A' dì 30 di novembre 1477 per libbre 4 d'azzurro a lire 8 la libbra, e per 500 pezzi d'oro per dipingere la cappella della pieve, lire 49. » Lib. d'Entrata citato.

Se queste notizie relative all'anno 1477 si riferissero alla cappella di Santa Fina, mal si potrebbero accordare con quella data dell'anno 1475 a cui abbiamo più sopra accennato; ma consultato il Libro delle Entrate summenzionato, vi abbiam trovato che invece della « *cappella* della pieve » v'è scritto « *cappelle* della pieve. » Il Pecori (pag. 507-508) narra, che nel secolo XV furono tolti gli altari eretti pei benefizi istituiti nella Collegiata lungo le pareti ed alle stesse colonne, e fu allungata e adorna di sei cappelle per gli altari predetti

osservato, la cappella del cardinale di Portogallo nella chiesa di San Miniato al Monte presso Firenze. In questa cappella vi sono ai lati degli occhi delle finestre, un Profeta e un Dottore della Chiesa, seduti sulle nubi di fronte allo spettatore: sotto il cornicione marmoreo, sui muri degli angoli delle arcate, veggonsi le mezze figure di Profeti sulle nubi col rotolo spiegato nelle mani.

Anche in questa cappella in San Gimignano, nello stesso luogo ai lati degli occhi delle finestre, avvi un Santo per parte, che si presenta di fronte allo spettatore, seduto sulle nubi, e sotto, negli angoli delle pareti degli archi, veggonsi le mezze figure di Profeti che si presentano parimente di faccia a chi guarda, e seduti sulle nubi, i quali tengono il rotolo spiegato nelle mani. Queste figure di Profeti hanno caratteri, tipi, movenze, for-

la crociera sul disegno di maestro Giuliano di Nardo da Majano, e fu rimosso e rialzato l' altar maggiore, accresciuto il coro e costruita la sagrestia nuova. Ond'è a ritenersi che quel colore azzurro e quell'oro di cui si parla nel pagamento summenzionato, servissero per qualcuna delle cappelle aggiunte, le cui vôlte sono dipinte in azzurro con stelle e ornamenti a fogliame entro a fascie colorate.

Altri dipinti a fresco veggonsi sopra gli archi delle colonne di faccia ai dipinti di maestro Fredi.

In questi affreschi sono raffigurati, sopra un fondo di paese, sette Profeti, che si presentano nel mezzo della lunetta di fronte allo spettatore, e sono di grandezza naturale. Il primo rappresenta Abramo, che tiene in una mano il coltello e nell'altra un libro chiuso appoggiato al ginocchio. Segue Iona, il quale ha in una mano un rotolo con le parole della profezia, e un pesce nell'altra. Il terzo è Daniele; il quarto, Geremia; il quinto, Naum; il sesto, Abacuc, e il settimo Ezechiele. Tutti questi Profeti hanno in una mano un rotolo con le parole profetiche.

Questo lavoro non ha sofferto ingiurie come la pittura che vedesi nella navata di mezzo. I Profeti hanno caratteri e forme che ricordano la maniera di prete Francesco da Firenze, che avremo agio di osservare parlando dei dipinti eseguiti dall'anno 1494 in poi e dell'affresco dell'anno 1487, che a suo luogo ricorderemo in una delle stanze del palazzo comunale in San Gimignano, nel quale anno crediamo che anche questi Profeti fossero eseguiti nella Collegiata.

me e vesti che ricordano la cappella del cardinale di Portogallo.

Già fu da noi detto che i dipinti di questa cappella, quantunque mal ridotti, mostrano sempre un' arte che si approssima più a quella del Baldovinetti che a quella di qualunque altro pittore di quel tempo. Come già fu ricordato, nelle pareti della cappella sono rappresentati fatti della vita di Santa Fina.

San Gregorio che preconizza a Santa Fina la prossima morte.

Nella parete a destra dello spettatore è figurata la santa giovanetta stesa supina, di profilo, sopra una vecchia tavola tarlata che le serve da letto. Sotto a detta tavola v' è un topo, mentre dall'altro lato del giaciglio della Santa veggonsi erbe e fiori. La Santa ha le braccia mezzo sollevate con le mani giunte, come fosse rapita in estasi, figgendo lo sguardo innocente e quasi immoto verso San Gregorio che le apparisce dinanzi sospeso in aria, racchiuso entro ad una mandorla, con attorno alcune teste di Serafini. San Gregorio spande raggi di luce attorno a sè, e mentre annunzia alla Santa la prossima sua fine, la guarda amorosamente e la benedice. Con l'altra mano abbassata tiene il lembo del piviale. Sul davanti, ma da un lato, dietro Santa Fina, sta seduta la sua nutrice Beldia, che si presenta di tre quarti allo spettatore. Ha questa il braccio sinistro appoggiato alle ginocchia, mentre con la mano dell'altro braccio allungato tiene alquanto sollevato il capo della Santa: volgesi con gli occhi a guardare l'apparizione del Santo Pontefice. Un' altra donna trovasi all'altro lato, seduta di faccia allo spettatore, presso alla Santa. Posa questa la mano destra sul ginocchio, e tiene aperta quella dell' altro braccio mezzo sollevato, in segno di sorpresa. Volge alquanto la testa verso la sua destra, fissando essa pure lo sguardo in San Gregorio.

Alla parete che forma il fondo della scena, è ap-

poggiata una tavola, lunga quanto la parete. Sulla tavola sta una scatola, di forma rotonda e bassa, coperta da una cartapecora legatavi attorno, a somiglianza di quei barattoli nei quali usiamo di tenere confetture o conserve. Su questa scatola trovansi due melogranate riunite dal medesimo gambo, e presso ad essa una ampolla coperta da un bicchiere capovolto, la quale contiene del liquido rosso (forse del vino), e da un lato un gran piatto di color giallo lavorato con ornati a sbalzo, collocato ritto sulla tavola ed appoggiato alla parete. Sotto alla tavola vedesi un topo, più grande di quello già ricordato, che sta rosicchiando in un angolo il legno.[1] Da un lato v'è una finestra, da cui scorgesi la campagna. In mezzo alla parete è appesa una tabella con la seguente iscrizione relativa a Santa Fina.

PARATA • ESTO • FILIA • QVIA • DIE
SOLENNITATIS • MEAE • AD • NOSTR
VM • ES • VENTVRA • CONSORTIVM
CVM • SPONSO • TVO • PHENNITER[2]
IN • GLORIA • PERMANSVRA

[1] Come abbiamo già notato discorrendo della pittura rappresentante il medesimo soggetto (che trovasi sull'arco di contro a questa cappella di Santa Fina, e che è assai più antica di questa, di cui ora trattiamo, del Ghirlandaio), la presenza di questi topi è spiegata dalla leggenda della Santa.

La pittura sull'arco di contro alla cappella ha maggior verismo di quella del Ghirlandaio, ed è più conforme alla leggenda: in essa vedonsi cinque grossi topi con lunghe code sulla tavola e presso le spalle della Santa: San Gregorio è ritto in piedi in vicinanza di essa. Il Ghirlandaio credette bene di non tenersi così strettamente attaccato alla leggenda, ma si contentò d' indicare i topi nel modo già detto. Benedetto da Majano nel bassorilievo rappresentante questo stesso soggetto, che trovasi nell'altare della Cappella, tralasciò di riprodurre questa particolarità, evidentemente come cosa che non bene si addiceva ad un'opera scultoria.

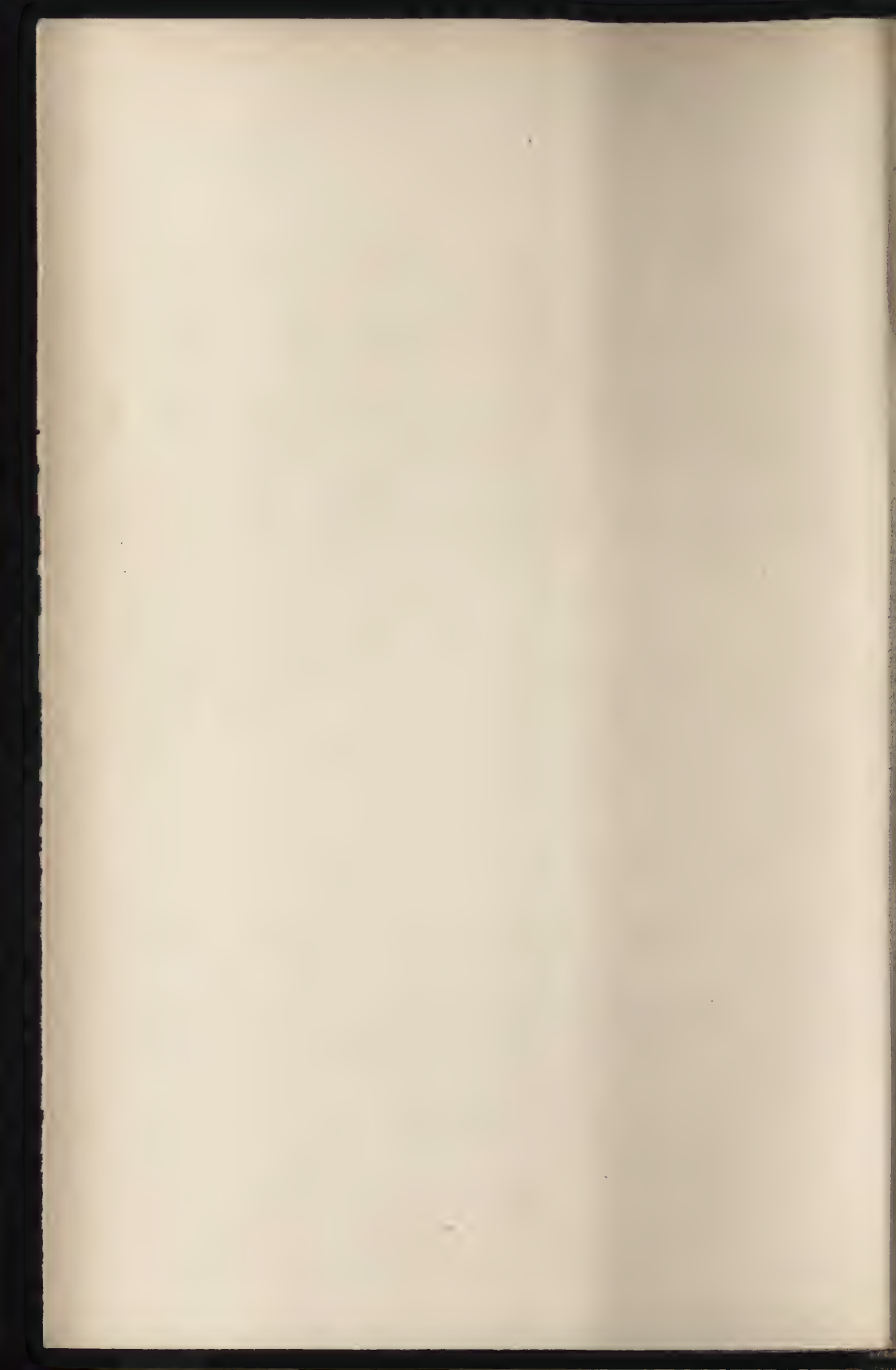
[2] Questa iscrizione è stata ripassata con colore: sembra che prima fosse eseguita coll'oro. Attualmente è di tinta gialla sporca. Per questi mutamenti può essere stata alterata la forma delle lettere. Come giustamente osservò il nostro compianto amico prof. Baldoria nel suo

Nella finta parete che sta di contro alla Santa e dietro a San Gregorio, è la porta dalla quale scorgesi la campagna con un boschetto di rose bianche e rosse. Il soffitto della camera è formato di travicelli. Ai lati dell'affresco, sul davanti, son dipinti sopra ad un imbasamento due pilastri, uno per parte, con base capitello e ricca ornamentazione, i quali sostengono il finto cornicione. Il tutto è di buono stile architettonico del Rinascimento che imita il classico, ma somigliante e in armonia con la ricca architettura della cappella. Nell'alto, sopra la cornice dell'affresco, si vede di profilo la Santa che spande attorno raggi di luce, e sta sulle nubi in mezzo ad un cerchio luminoso, in atto di esser portata in cielo da due Angeli.

Le figure sono gentili, svelte e snelle; le forme piene di freschezza giovanile, e con gentile espressione. Bene ordinata è la composizione, e ricorda in ciò l'Angelico, seguace delle grandi massime di Giotto. V'ha però in questo lavoro uno studio più fedele della natura: ogni persona ritrattavi mantiene il proprio carattere e la propria condizione, secondo l'età e il sesso, ma in modo nobile, dignitoso e misurato. Il disegno è molto accurato, diligente e preciso. Gli attacchi od appiccature delle mani, e le mani stesse, sono piuttosto magre e piccole, con le dita terminanti a punta e l'unghia piccola. Il colore è caldo, ma luminoso; dolci sono i passaggi delle mezze tinte, e le ombre verdognole e trasparenti. I toni dei colori delle vesti e quelli del rimanente della pittura armonizzano bene tra loro. Molto accurata è poi l'esecuzione tecnica: ciascuna parte è indicata con molta precisione e fermezza. Il tutto è ripassato, secondo il

articolo « Monumenti artistici in San Gimignano » (*Archivio Storico dell' Arte*, anno III, fasc. I e II), è probabile che invece di *phenniter* vi fosse scritto *perenniter*.

LE ESEQUIE DI SANTA FINA.

Pittura di Domenico Ghirlandaio nella collegiata di San Gimignano.

bisogno, col pennello a tratti di colore, ora più chiaro nella parte in luce, ora più scuro nelle ombre, secondando e modellando sempre le forme, indicando gli attacchi od appiccature, i tendini, le rughe della pelle, e dando così forma e vita ad ogni cosa.[1]

Le Esequie di Santa Fina.

Nella parete di faccia sono figurate le esequie di Santa Fina, ed alcuni miracoli da essa operati. La Santa giace di profilo stesa supina sul cataletto coperto da ricco panno azzurro, lavorato a ricami dorati. La testa circondata dall' aureola ed il collo posano sopra un cuscino verde: l' abbondante e folta capigliatura le scende lungo il collo e le spalle. Essa ha angelici lineamenti:

[1] La figura della giovane Santa Fina specialmente, è alta e gentile della persona, magra di forme, con lineamenti ed espressione dolce e piacevole. La lunga e folta capigliatura le scende dietro la testa terminando ricciuta lungo le spalle. Il collo è alquanto esile, e così le estremità; le dita sono appuntate ed hanno le unghie piccole. Gentili ma alquanto ossuti sono pure gli attacchi od appiccature delle membra. È vestita in modo semplice, ma non senza eleganza, di una tunica di color rossiccio, aderente alla persona che tutta la copre. I piedi sono coperti da scarpe scure. Beldia indossa una semplice veste azzurra, allacciata a mezza vita; porta in capo un panno bianco che le scende ai lati della testa e lungo le spalle. L' altra donna veste allo stesso modo e porta parimenti in testa un panno bianco che cade ai lati e in parte le copre le spalle. Il Pontefice ha il camice, e sopra ad esso il manto rosso ricamato in oro: porta in capo il triregno, di sotto al quale vedesi una piccola parte del camauro rosso in vicinanza all' orecchio.

L' affresco ha sofferto ed è stato restaurato, come può osservarsi nella veste della donna che regge con la mano la testa di Santa Fina. Tutta la tavola ove è stesa la Santa è ripassata con colore; così sono ripassate le scarpe. Il pavimento di color rossiccio è alterato da restauri, e il simile è da dire della parete di mezzo degli accessori, come pure delle carni qua e là ritoccate. La parte superiore, dove è la Santa trasportata in cielo dagli Angeli, come il fondo azzurro hanno sofferto e furono ripassati con colore.

Contuttociò, resta tanto di questo dipinto da farci comprendere quanto bello e vivo dovesse essere, appena uscito dalle mani del giovane maestro. Pare di respirare una fragranza primaverile. Gli Angeli che ad ali spiegate portano in cielo la Santa hanno forme gentili: i loro capelli terminano a ricci; la foggia delle loro vesti è simile a quella degli Angeli che vedonsi ai lati della Vergine col Putto, nella vicina parete sopra l'altare, eseguiti, come si disse, dallo scultore Benedetto da Majano.

non par morta ma presa da dolce sopore. Indossa lo stesso abito di color rossiccio chiaro paonazzetto, come nell'altro affresco; però ha i piedi nudi, uno dei quali, il sinistro, è sollevato alcun poco verso il giovine chierico, che ha gli occhi chiusi, e che trovasi inginocchiato a piè del cataletto. Egli, prendendo con la mano sinistra le dita di quel piede della Santa, vi appoggia la guancia e l'occhio sinistro, per ricuperare la perduta vista.[1] Nel mezzo, quasi di fronte allo spettatore, trovasi presso la Santa la sua nutrice Beldia, già inoltrata negli anni e anche qui vestita modestamente d'un abito scuro cinto a metà della vita. Ha il capo coperto da un panno bianco che pendendo ai lati della testa, copre in parte anche le spalle. Tiene essa la mano sinistra sulla manca della Santa che ha lungo il fianco; la guarda addolorata, ma fidente. La Santa solleva l'avambraccio destro, e prende con la mano la destra di Beldia, sanandola dal malore di cui è affetta.

Ai piedi della Santa, in vicinanza del chierico che ricupera la vista, stanno altri cinque giovani suoi compagni: quello di mezzo, il più grande, che presentasi di profilo, porta un pennone sormontato dalla croce, e col capo alquanto sollevato, sembra stia osservando l'Angioletto che dall'altra parte, nel fondo, librato in aria, tira la corda di una campana sospesa ad un campanile, per significare il suono spontaneo avvenuto miracolosamente alla morte di Fina. Ai suoi lati stanno gli altri quattro chierici, due per parte, portando ciascuno ceri accesi. Il primo, sul davanti, si presenta ritto e di profilo; il secondo, veduto per tre quarti, è rivolto ad os-

[1] Per questo e gli altri miracoli figurati nell'affresco, vedi il Pecori, op. cit., pag. 519, nonchè le opere già ricordate discorrendo della pittura rappresentante l'apparizione di San Gregorio papa a Santa Fina, che trovasi sull'arco della navata di faccia a questa cappella.

servare lo spettatore; il terzo, dall'altra parte, gira la testa volgendosi a guardare il primo dei tre uomini attempati che stanno da questo stesso lato dietro a loro. Il quarto chierico, rivolto alcun poco dall'altro lato, osserva con maraviglia il compagno guarito dalla cecità.

Alla destra di quest'ultimo, e in vicinanza alla Santa, stanno tre giovani. Il primo, quello di maggiore età, si presenta per tre quarti e con espressione di gioia guarda il chierico che ricupera la vista. Con le tre dita della mano destra, tiene la punta del terzo dito della mano sinistra, forse per indicare i tre prodigi operati dalla Santa; e cioè quello del suono spontaneo delle campane, quello della guarigione di Beldia, e quello del chierico a cui è tornata la vista. Il secondo di questi tre giovani, in atto di compiacimento, volge alquanto la testa e lo sguardo verso il primo e posa la mano destra sul suo braccio. Il terzo, il più giovine dei tre, in parte nascosto dietro il secondo, osserva con aria timida la Santa, ed ha il braccio destro piegato con la mano appoggiata al braccio del compagno, che gli sta dinanzi.

Dietro a questi ed ai chierici, si trovano due uomini dei quali non vedesi che la testa coperta da una berretta, simile a quella che portano i tre giovani dianzi menzionati, i quali son vestiti secondo il costume del tempo in cui viveva il pittore, come del resto sono vestite anche le altre figure di questo affresco. Questi due uomini sono rivolti ad osservare la Santa che opera i prodigi, e si vedono per tre quarti. La scena, da questo lato, è chiusa dalle figure di tre uomini di alta statura e di età avanzata. Delle loro figure non si vede che una parte, perchè stanno dietro ai chierici con le torcie nelle mani: il primo, alto e corpulento della persona, guarda con attenzione la Santa che gli sta di faccia; il

più prossimo, veduto per tre quarti, fissa pure lo sguardo, con aria di chi è contento, sulla Santa: e il terzo, rivolto colla testa verso i due primi, li guarda sorridendo.

Dall' altro lato del dipinto, vicino alla Santa, trovasi il Vescovo, uomo pure attempato, in abito pontificale e con la mitra in capo. Veduto per tre quarti sta, in aria mesta, cogli occhi rivolti al libro che tiene aperto colle mani in atto di recitare le preghiere dei defunti. Un sacerdote si trova per primo sul davanti, alla destra del Vescovo, pure rivolto per tre quarti: con la mano sinistra abbassata alza alquanto il piviale del Vescovo e tiene l' altro braccio mezzo sollevato a mano aperta come per dimostrare sorpresa, mentre osserva, con dolce espressione, la Santa che opera i prodigi. Dall' altro lato del Vescovo vedesi di fronte allo spettatore un secondo sacerdote, più maturo d' anni, il quale, con la mano destra abbassata solleva, esso pure, alquanto il piviale del Vescovo, mentre coll' altra, piegata al petto, sostiene il panno che gli pende dalla spalla: anch' egli posa gli occhi sul libro aperto che il Vescovo ha tra le mani.

Dietro a questo sacerdote vedonsi la testa, il collo e parte della spalla d'un giovane che ha il capo coperto d'un berretto. Egli pure volge animato la testa e lo sguardo ad osservare il gruppo che trovasi dall' altra parte ai piedi della Santa. Stanno davanti a queste figure altri due giovani chierici. Il primo si presenta quasi di fronte allo spettatore col capo alquanto inclinato; ha il braccio sinistro un po' allungato e la mano aperta in atto di sorpresa; fissa lo sguardo amorosamente sui nobili lineamenti della Santa. Il secondo, che mostra di avere qualche anno di più, si presenta di profilo, ritto della persona, e tiene tra le mani un libro chiuso. Con una certa gravità guarda egli i giovani che stanno attorno alla Santa dall' altro lato dell'affresco. Ha

lineamenti, portamento e posa del tutto aristocratica. Dietro a quello dei due sacerdoti che sono ai lati del Vescovo e che fu ricordato il primo, trovasi un altro giovane chierico. Con la destra abbassata tiene le catenelle del turibolo o incensiere. Altre tre figure virili veggonsi dietro a queste; la prima si presenta di fronte allo spettatore, in atto di osservare dinanzi a sè fuori del dipinto. La seconda che sta alla destra della prima e vedesi per tre quarti, osserva le persone collocate di faccia dall'altro lato del dipinto. Tanto l'una che l'altra di queste due figure hanno forme asciutte e regolari con capelli folti e ricciuti: la prima di esse però ha più folti capelli che le scendono di sotto alla berretta fino all'orecchio. La terza figura sta dietro al Vescovo, e rappresenta un giovane di forme piene, che ha, esso pure, in capo una berretta, di sotto alla quale scendono i capelli folti che gli coprono la fronte. È rivolto per tre quarti e fissa lo sguardo dinanzi a sè verso il luogo dove la Santa opera i miracoli.

Nel mezzo dell' affresco è dipinto l' abside d'una cappella di stile grandioso,[1] a marmi colorati, la cui vôlta è sostenuta da un cornicione che posa su quattro pilastri scannellati, due per parte, con ricchi capitelli, simili a quelli del dipinto di faccia, e di stile architettonico simile alla cappella inalzata col disegno di Giuliano da Majano.[2] Nel mezzo della cappella è collocato

[1] Questa cappella dovrebbe rappresentare il coro della chiesa ove fu esposto, come dice la leggenda, all'ammirazione dei fedeli il corpo della Santa.

[2] È da credere che Giuliano da Majano abbia fornito il disegno dell'architettura del fondo di questo affresco a Domenico, o che questi non abbia fatto che seguire l'ordine architettonico di quella cappella, la quale, come già si notò nel vol. VI di quest'opera, a pag. 59 e pag. 110, nota, mostra una rassomiglianza coll'architettura della cappella del cardinale di Portogallo in S. Miniato al Monte presso Firenze.

l'altare coperto sul davanti da un paleotto rosso a fiorami ricamato in oro; come pure è ricamata a fogliami la tovaglia che lo ricopre. Sull' altare vedesi la croce in mezzo a due candelabri con ceri. Dal lato destro di chi osserva si scorge il Palazzo comunale di San Gimignano con la sua torre; e vicino a questo vedonsi altre tre torri di minor grandezza. Dall' altro lato del dipinto sono visibili le cime di alcuni alberi, e dietro a questi, cinque torri. Più da lungi scorgesi una chiesa, vicino alla quale trovasi il campanile già ricordato, ossia quello che ha la campana tirata da un Angiolo.[1] Il cielo è in parte coperto da nubi.

In questa composizione di San Gimignano (che può dirsi precorra quella rappresentante i funerali di San Francesco, che vedremo più tardi dipinta da Domenico nella cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze), notasi una freschezza di tipi e di caratteri giovanili molto pregevole. Vi è anzi in questo affresco un miglioramento in confronto con l' altro dell' Apparizione di San Gregorio papa a Santa Fina. Nell' affresco rappresentante le Esequie di Santa Fina, di cui trattasi, sono piacevoli anche le arie di testa dei vecchi, benchè nulla sia tolto alle loro forme ed alla loro età. In generale può dirsi che in questo affresco predominino nelle figure il tipo e le forme sangimignanesi, che anche oggi si possono riscontrare in quella terra. Molto studiata, diligente e coscenziosa è la tecnica esecuzione : le forme presentano gli stessi caratteri già notati e lo stesso modo di drappeggiare. In ciò mostrasi Domenico attento osservatore del vero, poichè

[1] Tutto ciò non solo corrisponde alle notizie riferite dai libri sopra citati e concernenti la vita ed i miracoli di Santa Fina; ma ciò è anche confermato dalla iscrizione a suo luogo riportata, che trovasi, come abbiam detto, sull' urna contenente le ceneri della Santa.

ogni cosa è riprodotta con le forme sue proprie.[1] Il colore delle carni ha tinta porporina, con dolci passaggi di mezze tinte ed ombre verdognole trasparenti. Anche nel colore si vede il progresso artistico che andava facendo Domenico man mano che progrediva nel lavoro.[2] In ciascuno degli angoli delle pareti attorno agli archi,

[1] Tra le figure di questo affresco ve ne sono tre (e precisamente quelle ricordate ultime, che trovansi dietro al Vescovo, al sacerdote che gli sta alla destra ed al chierichetto), le quali hanno richiamato la nostra attenzione. La prima che si presenta quasi di fronte allo spettatore e guarda fuori del quadro, ha lineamenti e forme che ricordano quella figura che poi vedremo indicata dal Vasari come ritratto di Domenico Ghirlandaio. Nel giovane di forme piene che sta dietro al Vescovo e si presenta allo spettatore per tre quarti, parrebbe si potesse riscontrare una certa somiglianza col ritratto che vedremo più tardi ricordato dal Vasari per quello del Mainardi, il quale, come abbiam veduto, dipingeva esso pure nel 1474 in questa chiesa quando il suo maestro attendeva alle pitture della cappella di Santa Fina. Nella terza figura pensiamo sia ritratto David Ghirlandaio, che lavorò quasi sempre in compagnia del fratello Domenico. Questo ritratto di David, come a suo luogo vedremo, è pure dal Vasari ricordato insieme a quelli del fratello Domenico e di Sebastiano Mainardi.

[2] Questo affresco ha pure sofferto per ritocchi con fini tratti di colore eseguiti a punta di pennello nella testa, nel collo e nel seno della Santa, i cui lineamenti verginali ricordano quelli degli Angeli di Frate Angelico. Il tratteggio è fatto con molta cura ed arte. Anche il contorno delle parti suaccennate è ripassato con colori. Il guanciale su cui posa la testa è tutto rinnovato e divenuto di tinta pesante. Danneggiata è altresì l'aureola con una nuova doratura.

Tutto il drappo su cui giace supina la Santa è ora ricoperto da una tinta azzurra divenuta scura. Il pennone che porta il maggiore dei chierici nel gruppo a destra dello spettatore, sembra, a chi ben l'osservi, che abbia le tracce di qualche insegna dipintavi, e che fosse lumeggiata con l'oro: ora è coperto da tinta oscura ed opaca. Nelle carni dei due primi chierici col cero acceso tra le mani, vedonsi dei ritocchi: il cero è in parte ripassato con colore o manca il colore. Qualche altro ritocco vedesi pure in alcuna delle teste o delle mani delle altre figure. Le vesti sono qua e là ritoccate con colore, e la pittura del fondo appare come se fosse annebbiata da una leggera imbiancatura a guisa di velo che la offuschi e l'adombri. La cuspide del campanile ove trovasi l'Angelo che suona la campana, sia per la sua brutta forma acuminata, sia per la debole tinta rossiccia che essa ha, ci sembra un'aggiunta posteriore fatta in occasione di qualche restauro.

v'è la mezza figura di un Profeta seduto sulle nubi, con in mano un rotolo spiegato che termina svolazzante per l'aria, e nel quale leggonsi in parte le parole della profezia di ciascuno di essi. Sopra il cornicione, nelle lunette che trovansi ai lati dell'occhio della finestra, vi sono quattro Santi vescovi e quattro Dottori della chiesa seduti parimenti sulle nubi.

Pitture di Profeti.

In ciascuno dei due angoli sopra la parete ove trovasi l'altare con le opere di scultura eseguite da Benedetto, vedesi, a sinistra dello spettatore e sulle nubi, la mezza figura di un vecchio Profeta. Egli è rappresentato con folta e lunga barba biancastra, e biancastre sono pure le ciocche dei capelli che dai lati della testa gli scendono ricciute sulle spalle. Si presenta quasi di fronte, guardando con aria di volto severa dinanzi a sè. Indossa una tunica verde allacciata a mezzo la vita, col largo collare verde rivoltato sulle spalle. È in parte coperto dal manto di color violaceo cangiante. Con la mano destra abbassata e l'altra alquanto sollevata tiene spiegato il rotolo su cui si legge: DEDI · TE · IN · LVCEM · GENTIVM.[1] Questa mezza figura ha molto sofferto ed è tutta ripassata con colore. La mezza figura del Profeta che è dall'altro lato è rivolta alquanto verso la prima. Con la mano del braccio sinistro abbassato e con quella dell'altro braccio disteso tiene spiegato il rotolo su cui è scritto: EGO · AVTEM · AD · DOMINVM · MEVM · ASPICIA.[2] Veste una tunica di color verde raccolta a mezzo la vita, in parte coperta da un manto giallo che tiene rovesciato sulla spalla sinistra e sul braccio. Ha lineamenti e fisonomia d'uomo di mezza età, con folta e ricciuta capigliatura che gli scende

[1] Da queste parole rilevasi che il profeta è Isaia. Vedi cap. XLIX, versetto 6.

[2] Questo profeta è Michea. Vedi cap. VII, versetto 7.

ai lati lungo le spalle, e folta e ricciuta barba che gli copre il mento. La faccia è guastata da ridipinti, ed il rimanente della figura è in parte restaurato.

Nell'arcata sopra l'affresco dove trovasi San Gregorio che annunzia la prossima morte a Santa Fina, vedesi nell'angolo a sinistra dello spettatore la mezza figura di un Profeta sulle nubi, di età avanzata, che presentasi quasi di fronte. È grave d'aspetto e volge gli occhi per guardare fisso verso il Profeta dipinto nella vicina parete. Ha coperto il mento di barba biancastra, e solo poche ciocche di capelli ricciute scendono ai lati della testa sulle spalle. Indossa (raccolta a metà della vita) una veste rossastra con luci verdi chiare, col collare di color verdastro rivoltato sulle spalle. Con la mano del braccio destro piegato e con quella dell'altro braccio disteso tiene spiegato un rotolo sul quale leggesi: TV · SIGNACVLVM · SIMILITVDINIS · PLENVS · SA.[1] Nel restauro questa iscrizione fu ripassata, e la forma ne fu alterata. Anche la figura è stata restaurata con colore, specialmente nella veste.

Il Profeta che trovasi dall'altro lato sulle nubi, è un giovane imberbe, di volto rotondeggiante, con folti e ricciuti capelli che gli scendono ai lati sulle spalle. Con la mano destra abbassata e l'altra distesa tiene spiegato il rotolo sul quale è scritto: ERAT · COR · EIVS · FIDVCIAM · ABENS · IN · DO.[2] Ha questo Profeta la tunica rossa ricamata attorno al collo, ed è in parte coperto da un manto verde con fodera gialla, che gira attorno alla persona. Anche questa figura ha sofferto dei ridipinti, specialmente nella testa.

Nella parete di faccia sull'angolo della arcata, sotto il quale sono rappresentate le esequie di Santa Fina, a si-

1 Questo profeta è Ezechiele. Vedi cap. XXVIII, versetto 12.
2 Questo profeta è Daniele. Vedi cap. XIII, versetto 35.

nistra dello spettatore, è dipinta sulle nubi la mezza figura d' un vecchio Profeta di severa espressione. Ha questi il mento coperto dalla barba divisa nel mezzo; dai lati della testa, che nel mezzo è calva, scendono sulle spalle i capelli ricciuti. Guarda animato verso la sua destra. Ha indosso una tunica di color cangiante: rossiccie sono le ombre e verdechiare le luci. Il collare è di color verdastro. Le larghe maniche della tunica aderenti alle braccia terminano a sbuffi. Con la mano destra abbassata e con quella dell' altro braccio disteso, tiene spiegato il rotolo sul quale è scritto: OPERVIT . CELOS . GLORIA . EIVS.[1] Anche questa figura è, qua e là, alterata nel colore e nelle forme. La parte più conservata è quella della veste.

La mezza figura del Profeta che trovasi sulle nubi all' altro lato dell' arco, ha pure il volto severo. Il suo mento è coperto da folta, copiosa e lunga barba; è calvo nel mezzo della testa, ma dai lati di essa scendono sulle spalle lunghi capelli ricciuti. Volgesi alquanto col capo verso la sua destra per guardare quasi minaccioso dinanzi a sè. Indossa una tunica di color giallo, ed è in parte coperto da un manto di color rosso, con fodera verde, che gli gira attorno alla persona. Con la mano del braccio destro piegato e con l' altra alzata tien spiegato il rotolo, sul quale leggesi: MALEDICTVS . HOMO . QVI . CONFIDEAT . IN.[2] Anche questa è una delle scritte più manomesse a causa del ridipinto. La testa della figura è in parte rinnovata, nuovo è il ciuffo dei capelli, e in gran parte ripassato è il resto della capigliatura che scende ricciuta sulle spalle. Il colore delle vesti è abbastanza conservato.

Le nubi di tinta rossiccia, sulle quali posano que-

[1] Questo profeta è Abacuc. Vedi cap. III, versetto 3.

[2] Qui è rappresentato Geremia. Vedi cap. XVII, versetto 5.

ste mezze figure di Profeti, furono ripassate con colore. I fondi azzurri sono tutti rinnovati. Le figure mancano delle loro aureole.

Pitture rappresentanti dei Santi.

Sul muro del grande arco sopra il cornicione marmoreo, ai due lati del tondo della finestra, è dipinto un Santo. Nella parete ove trovasi l'altare è figurato San Gregorio, seduto sulle nubi, vestito in pontificale e con la mitra in capo, rivolto alquanto verso la figura di San Girolamo che vedesi dall' altro lato della finestra tonda. Ha San Gregorio le mani sul libro aperto che tiene ritto dinanzi a sè sulle ginocchia, in atto di leggere. Presso al suo orecchio destro vedesi una colomba (simbolo dello Spirito Santo) ad ali spiegate, rivolta verso di lui. La testa di questa figura è guasta dal ridipinto. Così, più o meno, son guaste le vesti. Il fondo azzurro è stato imbrattato da nuovo colore. L' aureola che doveva essere dorata, ha ora una tinta gialla.

La figura di San Girolamo seduto sulle nubi è alquanto rivolta verso San Gregorio. Il Santo è intento a leggere nel libro che tiene aperto dinanzi a sè con le mani delle braccia mezzo piegate. Alla sua destra, parimenti sulle nubi, sta il leone. La testa del Santo è stata in gran parte rinnovata. In migliore condizione sono la sua veste rossa col cappuccio d' ermellino, e il leone. Il fondo azzurro è pure ripassato, e l' aureola del Santo è ora tinta di giallo.

Sopra la cornice della finestra rotonda, dove, nella parte inferiore, trovasi l' affresco rappresentante San Gregorio che preannunzia a Santa Fina la sua prossima morte, vedesi da un lato, seduto sulle nubi, Sant' Ambrogio alcun poco rivolto verso la figura rappresentante San Niccolò di Bari, che è dall' altro lato. Sant'Ambrogio è vestito in pontificale ed ha la mitra in capo. Con la mano destra tiene appoggiato

al ginocchio un libro aperto dinanzi a sè, mentre posa l' altro braccio mezzo steso e con la mano aperta sul ginocchio. Sta come se guardasse lo spettatore. La testa di questa figura, benchè offesa da ritocchi, è la parte meno alterata. L' aureola è anche qui rifatta con color giallo, e il fondo azzurro è tutto rinnovato.

San Niccolò di Bari trovasi dall' altro lato. Anche questo Santo è vestito in pontificale, con la mitra in capo, ed è seduto sulle nubi. Con la persona si volge alcun poco verso Sant' Ambrogio, ma con la testa verso lo spettatore. È in atto di osservare dinanzi a sè. Con la mano sinistra tiene il libro appoggiato al ginocchio, mentre ha l' altra mano aperta sul petto. Nel libro si notano le tre palle. Indossa un camice bianco ed è in parte coperto da un manto che ha luci giallognole ed ombre bianchiccie. Questa figura è una di quelle che hanno maggiormente sofferto. L' aureola è stata ridipinta di giallo: il fondo azzurro è rinnovato, come rinnovata, più o meno, è tutta la figura.

Nella parete di faccia alla finestra rotonda, vedesi, da un lato e rivolto allo spettatore, San Gimignano seduto sulle nubi, vestito pontificalmente e con la mitra in capo. Tiene con le mani sulle ginocchia il modello della sua città. Questa figura è una delle meno danneggiate, ma l' aureola che le circonda il capo è però, anche qui, rifatta con tinta gialla; e rinnovato è pure il fondo azzurro.

Dall' altro lato, parimenti seduto sulle nubi e con la persona alcun poco rivolta verso San Gimignano, vedesi Sant' Agostino. Veste l' abito pontificale ed ha in capo la mitra. Sta in atto di leggere nel libro che tiene aperto dinanzi a sè con le mani in parte sollevate. Anche questa figura fu deturpata dal ridipinto: l' aureola è ora di tinta gialla; il fondo azzurro è rinnovato

e le nubi rossiccie sulle quali è seduto il Santo (come del resto anche quelle sulle quali seggono le altre figure) sono ripassate con colore.

Benchè questi Santi e Profeti abbiano molto perduto della loro originalità, pure dal loro insieme si può riconoscere che i movimenti, i caratteri e i tipi di esse mezze figure ricordano quelle dei Profeti e Santi che si veggono nella cappella del cardinale di Portogallo in San Miniato al Monte presso Firenze, dove, come abbiamo osservato altrove, può riscontrarsi la maniera di Alesso Baldovinetti, maestro di Domenico Ghirlandaio, più che quella di qualunque altro pittore di quel tempo.

Pitture della vôlta.

Nel centro della vôlta, sul fondo azzurro, si veggono scritte in oro le iniziali del Salvatore entro ad un cerchio che manda fiamme serpeggianti di luce e raggi dorati.

Nei quattro scompartimenti della vôlta sono dipinti entro a cerchi, pieni di Serafini e Cherubini, i quattro Evangelisti che spandono attorno raggi di luce.

L'Evangelista Giovanni sta seduto sulle nubi. Con la persona è rivolto alcun poco verso la sua destra: tiene la mano sinistra su di un libro chiuso appoggiato al ginocchio, e con movimento pronto volge la testa e lo sguardo, mentre tiene l' indice della mano destra attraverso la bocca, imponendo silenzio all'aquila che gli sta presso alla sua sinistra. L'aquila è ritta sulle nubi con la testa ad esso rivolta: ha il becco aperto e le ali spiegate. La testa dell'Evangelista è bislunga, di forme regolari, calva nel sommo della testa, ma con capelli che scendono ricciuti ai lati lungo il collo e sulle spalle. Ha il mento coperto da una folta e lunga barba biancastra. Indossa una tunica gialla, ed è coperto da un ampio manto di color rosso lacca con fodera verde. Questa nobile e grandiosa figura è manomessa dal ridipinto: l' aquila è tutta rinnovata.

L' Evangelista Matteo è rappresentato in figura d' uomo ancor giovane, coi capelli che scendono in ciocche ricciute ai lati della testa sino alle spalle; anche il mento è coperto da barba ricciuta. Siede sulle nubi, ed è rivolto con la persona alquanto verso destra. Con la mano sinistra tiene un rotolo spiegato sulle ginocchia e sta in atto di scrivere. Volge la testa verso la sua sinistra con movimento pronto e animato, e verso l' Angelo che gli si presenta dinanzi con forme svelte ed eleganti, tenendo le braccia conserte al petto. Ha la testa coperta da folti e ricciuti capelli: indossa una tunica azzurro-verdastra a mezzo la vita, che poi si allarga e si gonfia per essere nuovamente raccolta attorno ai fianchi e aderente alle gambe, scendendo copiosa di pieghe ondeggianti dietro la figura. Le ali che tiene alquanto aperte sono di tinta azzurra variopinta. L' Evangelista indossa una tunica verde con sopra un manto giallo, che cadendo dalla spalla gli copre la metà inferiore della figura: pare ispirato dall'Angelo. Queste due figure sono meno manomesse dal restauro di quelle degli altri Evangelisti.

L' Evangelista Marco siede parimenti sulle nubi, rivolto alquanto con la persona verso la sua destra. Ha le braccia piegate con le dita delle mani strette e incrociate fra loro. Volge il capo addolorato dall' altra parte, con gli occhi reclinati per osservare in basso. Ha capelli abbondanti e ricciuti; la folta e lunga barba gli cade sul petto a masse ricciute. Indossa una tunica gialla, e dalle spalle gli scende un manto rosso che a masse larghe e ricco di pieghe gli copre le gambe e gli gira attorno ai piedi. La testa è rinnovata e così pure sono in gran parte rifatte le vesti. Presso all' Evangelista vedesi il leone, dipinto in giallo, di forme grandiose. Sta questo accovacciato alla sinistra dell' Evangelista, posando

le zampe anteriori, che tiene l' una sull' altra, sovra un libro che posa sulle nubi. Il leone si presenta di fronte allo spettatore, rivolto con la testa e gli occhi, in atto quasi minaccioso, verso l'Evangelista. Le ali di color verdastro che ha sul dorso sono alquanto alte ed aperte.

L' Evangelista Luca è seduto sulle nubi e si presenta di fianco allo spettatore volgendosi alquanto da un lato. Tiene la gamba destra sull' altra, posando su questa un libro aperto sostenuto con la mano sinistra, mentre nell'altra mano ha la penna. Con la testa si volge dall'altro lato, ed osserva cogitabondo dinanzi a sè un po' in basso. Dietro e a destra dell' Evangelista, sta un bue accovacciato sulle nubi. Di esso non scorgonsi (perchè in gran parte nascosti) che la testa, il collo e porzione delle gambe piegate. La fisonomia dell' Evangelista è quella d'un uomo giovane, con capelli ricciuti scuri che gli scendono lungo le spalle, come di tinta scura e ricciuta è la barba. Indossa una tunica rossa con sopra un manto verde, che scendendo dalle spalle gira attorno alle gambe. Il bue è colorito di giallo. Il dipinto è quasi tutto rifatto.

Le nubi su cui stanno seduti gli Evangelisti sono di tinta azzurra con ombre a strisce rossastre. Le orlature delle vesti son lumeggiate coll'oro. Anco le teste dei Serafini e Cherubini entro i cerchi che racchiudono gli Evangelisti furono, qua e là e più o meno, ripassati da colore. Da quanto rimane può conoscersi che i lineamenti di questi Serafini e Cherubini sono di fanciulli piacenti e paffuti. Osservandoli bene, si nota che essi ricordano gli Angioletti o Serafini e Cherubini di quella tavola che il Baldovinetti prese a fare nel 1470 per l' altar maggiore di Santa Trinita in Firenze, [1] benchè questi

[1] Vedi *Vita di Alesso Baldovinetti*, vol. VI di quest' opera, pag. 51 e seguenti.

di cui ora discorriamo sieno condotti con una arte più fresca e giovanile.

Quando visitammo la prima volta San Gimignano, fu da noi osservato che dai fondi era stata tolta la tinta azzurra, ed in luogo di essa ve n' era una rossastra sporca: le figure erano pure state ritoccate, più o meno, con colore. Il Pecori a questo proposito esclama: « questo sacrilegio si commetteva nel 1832. » [1] Anche la parte decorativa della cappella e le dorature furono ripassate con colore. Più tardi, alcuni anni or sono, fu eseguito un altro restauro che molto peggiorò le condizioni di quelle pitture. Si ridipinsero di nuovo in azzurro i ricordati fondi rossi della vôlta, ma ciò fu fatto con tinta pesante ed opaca per modo, che i contorni delle figure son divenuti duri, crudi e ferrigni, come se quelle figure fossero state dipinte su un cartone, tagliate all' intorno con forbici ed appiccicate quindi su quei fondi azzurri. Così pure furono in malo modo restaurate le dorature, che erano in parte indebolite o mancanti, cioè le orlature delle vesti e le aureole degli Evangelisti. Alla bella architettura della cappella, lavorata con pietra serena, fu data una brutta tinta giallastra scura e pesante; la sua ricca ornamentazione, in parte dorata e in parte tinta in azzurro, venne anco rinnovata con colore. L' altare era stato manomesso, e l' urna che trovavasi, come abbiamo già detto, nel vicino Battistero, venne rimessa sull' altare, ma fu mal calcolata l' altezza della parete per modo che, posta l' urna sull' altare, la parte inferiore della scultura rappresentante la Vergine col Putto che sta nel mezzo della parete, fu in parte nascosta, e così non si vedono più i piedi della figura nascosti dall' urna collocatavi dinanzi. E furono altresì rinnovate alcune parti

[1] Pecori, *Storia della Terra di San Gimignano*, opera cit. (Firenze, 1853), pag. 520.

della decorazione marmorea dell' altare medesimo; furono rinnuovate le dorature delle parti accessorie nei rilievi rappresentanti i fatti della vita di Santa Fina. Le statue dei due graziosi Angeli che sono, uno per parte, ai lati dell' altare hanno un ginocchio piegato a terra, e sull' altro tengono con le mani un vaso. Essi volgono alquanto la testa all' osservatore. Noi vedemmo questi Angeli prima che fosse sistemato l' altare, e stavano dentro nicchie ricavate nello spessore dell'arco, ai lati dell'altare.

Prevale ora l' opinione che questi Angeli fossero un tempo ai lati del ciborio, che in origine trovavasi sull'altar maggiore. Questo ciborio uscì dalla bottega di Benedetto da Majano e fu fatto « con la spesa di 75 fiorini nel 1475 per testamento di Antonio Quattrochiovi. »[1] Fu tolto dal suo luogo nel 1744 quando si fece il nuovo altare che vediamo presentemente, con sopra nel mezzo, un grande Crocifisso.[2] Il detto ciborio dopo essere stato tolto dal suo luogo, e collocato nel mezzo in vicinanza alla parete ove veggonsi le pitture di Benozzo Gozzoli, venne poi rimosso di là e trovasi ora su di una base nel mezzo della sagrestia.

Sotto ai due affreschi delle pareti laterali di questa cappella, si vedono « due pancali a prospere in forma di coretto, intarsiati anch'essi con gusto e con iscrizioni di passi evangelici. »[3] Il pavimento fu un tempo ornato

[1] Pecori, op. cit., pag. 511.
[2] Ivi, pag. 508.
[3] Ivi, pag. 520.
In quello sotto l'affresco rappresentante San Gregorio che preconizza a Santa Fina il prossimo suo transito, leggesi la seguente iscrizione:

PETITE . ET . DABITVR . VOBIS . QVERITE
ET . INVENIETIS . PVLSATE . ET . APERIENTVR . VOBIS . DICIT . DOMINVS . LVCE.

Nell' altro di contro, sotto all' affresco rappresentante le esequie della Santa, vedesi questa scritta:

OMNIS . ENIM . QVI . PETIT . ACCIPIT . QVI . QVERIT . INVENIT
ET . PVLSANTI . APERIETUR . DICIT . DOMINUS . LVCE.

di pianelle dette di Valenza: alcune di queste si conservano con alcuni altri frammenti di scultura, in una stanza vicina alla Biblioteca comunale. Ivi trovasi anche un pezzo della decorazione dell'altare con parte del bassorilievo formato di teste d'Angeli alati, e di calici che vanno alternandosi. Nel rovescio di questo pezzo vedesi porzione dell'iscrizione postavi nel 1626 quando fu cambiata la forma dell'altare.[1] Un altro pezzo di quella decorazione dicesi essere rimasto nella bottega dello scultore in Siena, il quale fece il lavoro delle parti rinnovate del detto altare, nel modo che si vede al presente.

Abbiam già ricordato che il Vasari racconta, che « stette in compagnia (di Domenico) a imparare Bastiano Mainardi da San Gimignano; il quale, in fresco, era divenuto molto pratico maestro di quella maniera: per il che, andando con Domenico a San Gimignano, dipinsero a compagnia la cappella di Santa Fina; la quale è cosa bella. »[2] Abbiamo anche veduto che con Domenico e Ba-

[1] Pecori, op. cit., pag. 652.

[2] Il Pecori (op. cit., pag. 512-513) riferisce: « Negli interstizi della 4ª, 5ª e 6ª colonna verso il presbiterio sono da ambe le parti antichi pancali di noce, rabescati e intarsiati a fogliami, a figure e simboli religiosi, alquanto però danneggiati dal tempo. Nella parte superiore di quello *in cornu Epistolae* è scritto a lettere intarsiate: *Decet Domum Domini sanctitudo, decet ut cuius in pace factus est locus eius cultus sit cum debita veneratione; pacificus sit itaque ad ecclesias, humilis ac devotus ingressus, sit in eis quieta conversatio Deo grata, inspicientibus placida, que considerantes non solum instruant, sed reficiant.* E questo era il posto dei consiglieri e degli altri ufficiali del Comune nelle loro solenni comparse alle sacre funzioni. Stavano nell'altro pancale *in cornu Evangelii*, il potestà, il gonfaloniere, i priori e i capitani di parte. Qui pure leggesi continuando: *Cessent confabulationes quelibet sint postremo quecumque alia, que divinum possint turbare officium, aut oculos Divinae majestatis offendere, ab ipsis prorsus extranea, ne ubi peccatorum est venia postulanda, ibi peccandi detur occasio aut deprehendantur peccata committi.* Questi pancali, unitamente al pulpito di bella architettura e vagamente lavorato a tarsia e ad intaglio, sembrano appartenere al sovrindicato secolo, e forse sono opera dello

stiano trovavasi pure prete Francesco da Firenze a dipingere in quella pieve; che le pitture della cappella di Santa Fina furono ultimate nell'anno 1475, e che, fatta eccezione per l'azzurro della vòlta, non si ha notizia d'alcun pagamento eseguito per quei dipinti. Si conosce bensì che, il 28 novembre 1475, Domenico trovavasi col fratello David a dipingere in Roma. È probabile che David, il quale nella denunzia fatta dal padre nel 1480 è detto essere pittore, ma senza « luogo fermo, » abbia seguìto il fratello Domenico a San Gimignano, e che quindi i due fratelli si recassero insieme a Roma. Dai documenti fin qui scoperti, e anche da quanto afferma il Vasari, sappiamo che i due fratelli stettero quasi sempre a lavorare insieme. Vedremo a suo luogo che anche la commissione delle pitture a fresco nel coro di Santa Maria Novella fu data a Domenico in compagnia del fra-

stesso maestro Antonio da Colle, che nel 1469 fece le due porti (*sic*) di sagrestia, onde gli furono pagate Lire 30 (Lib. cit.). » Queste porte sono ora in parte mancanti, e la parte che rimane è ridotta in pessimo stato di conservazione. I pancali furono rimossi dal loro luogo e collocati, scomposti, qua e là nella chiesa, nel battistero e perfino nella chiesa di Sant'Agostino. A questi giorni, molto mal ridotti e in parte mancanti, si collocarono nel secondo salone del palazzo Comunale, ove trovasi la raccolta dei quadri. Il pulpito che vedesi sempre al suo posto nella Collegiata, fu recentemente restaurato ove era necessario con molta diligenza ed abilità, conservandone il carattere originale.

Il coro è formato da due ordini di prospere. Nel primo di essi « composto di 36 stalli e della cattedra vescovile, risiede il Capitolo con le altre dignità; il secondo, composto di 20 stalli, è pei cappellani e cantori. Oltre gli emblemi ed ornati in tarsia, sono scritti sotto il cornicione, in lettere parimenti intarsiate, 5 versetti del salmo 95, unitamente alle cifre MCCCCLXXXX, anno della costruzione del coro. » Tutti questi pregevoli lavori di tarsia mostrano caratteri e forme da far credere, che essi sieno lavoro di una stessa mano. Così, nel mezzo del coro abbiamo il leggio, lavoro pregevolissimo di tarsia. In questo potemmo leggere, benchè in qualche parte logora, la seguente iscrizioni: HOC . OPVS . FECIT . FIERI . DOMINVS . STEPH . COPPVS . ANGELI . DE . COPPIS . ISTIVS . ECCLESIE . CANONICVS : il quale Stefano Coppi dev'essere stato l'ordinatore, se non del coro, certo del leggio.

[2] Pel passo del Vasari riferito nel testo alla pag. 224, vedi vol. V, pag. 83-84.

tello David. Il Vasari altrove racconta, che nel 1488 Lodovico di Leonardo Buonaroti acconciò Michelangelo suo figlio ad apprendere l'arte da Domenico e David di Tommaso di Corrado.[1] È pertanto assai probabile che i due fratelli esercitassero l'arte insieme, avendo a comune una stessa bottega, e crediamo che con essi si trovasse pure il Mainardi, stretto ai Ghirlandai per vincolo di parentela.[2]

Il Pecori scrisse che al Mainardi si attribuiscono i quattro Evangelisti della vôlta, le sei immagini dei Santi Vescovi nelle lunette sopra il cornicione, e le mezze figure di Profeti dipinte negli angoli delle arcate della cappella di Santa Fina.[3]

Abbiamo osservato che nei ricordi di Roma si fa menzione di David Ghirlandaio e non del Mainardi; s'ignora perciò se questi si recò in quella città coi fratelli Ghirlandai. Non ci sembra verosimile che il giovane maestro lasciasse allo scolare l'esecuzione d'una parte così importante del lavoro, quale è quella della vôlta nella cappella di Santa Fina. Il dipinto è guastato molto e in più modi, ma, bene considerando, vi si ritrovano qua e là tracce di quel fare coscienzioso e di quella tecnica che è propria del maestro; e sebbene le figure dei Santi sieno alterate e manomesse da restauri e ridipinti, pure a noi sembra di poter affermare che se il Mainardi ebbe parte in queste pitture, l'opera sua, come anche quella di David, si limitò alla pittura degli accessori, cioè delle vesti, dei fondi, ecc. Vero è che nelle mezze figure dei Profeti tra gli archi, quantunque esse pure abbiano in più modi sofferto, pare vi si scorga un fare meno accurato, un colore men buono, una

[1] *Vita del Buonarroti*, vol. XII, pag. 160.
[2] Pecori, op. cit., pag. 495-496.
[3] Op. cit., pag. 520.

esecuzione tecnica inferiore e tuttavia più progredita. È pertanto possibile che Domenico siasi valso dell'opera del suo scolaro Mainardi o del fratello David, sia nella esecuzione della pittura di queste mezze figure, sia in quella della pittura dei due principali affreschi, ma nelle parti meno importanti. In essi affreschi infatti predomina generalmente una maniera tecnica più raffinata, e vi sono tipi, forme e caratteri propri del maestro.

Dopo il lavoro eseguito a Roma, i Ghirlandai tornarono in Toscana, ove dipinsero (1476-77) un Cenacolo alla Badia di Passignano, luogo dei monaci di Vallombrosa, per commissione dell'abate Don Isidoro del Sera. Il Vasari dice che Domenico « lavorò in compagnia di David suo fratello e di Bastiano da San Gemignano, alcune cose; dove trattandoli i monaci male del vivere, innanzi la venuta di Domenico, si richiamarono all'abate, pregandolo che meglio servire li facesse, non essendo onesto che come manovali fossero trattati. Promise loro l'abate di farlo, e scusossi che questo più avveniva per ignoranza de' forestierai che per malizia. Venne Domenico, e tuttavia si continuò nel medesimo modo; per il che David, trovando un'altra volta l'abate, si scusò, dicendo che non faceva questo per conto suo, ma per li meriti e per la virtù del suo fratello. Ma lo abate, come ignorante ch'egli era, altra risposta non fece. La sera dunque, postisi a cena, venne il forestieraio con un'asse piena di scodelle e tortacce da manigoldi, pur nel solito modo che l'altre volte si faceva. Onde David, salito in collera, rivoltò le minestre addosso al frate; e preso il pane ch'era su la tavola, e avventandoglielo, lo percosse di modo, che mal vivo alla cella ne fu portato. Lo abate, che già era a letto, levatosi e corso al rumore, credette che 'l monistero rovinasse; e trovando il frate malconcio, cominciò a contendere con David. Per il che infuriato Da-

vid gli rispose, che se gli togliesse dinanzi; che valeva più la virtù di Domenico, che quanti abati porci suoi pari furon mai in quel monistero. Laonde l'abate riconosciutosi, da quell'ora innanzi s'ingegnò di trattarli da valenti uomini, come egli erano. »[1]

È certamente questa una delle solite storielle in uso tra gli scrittori di quei tempi, con le quali anche il Vasari si compiaceva arricchire di frequente le sue biografie dei pittori, per renderle più attraenti al lettore: ma in queste storielle, come si è spesso dimostrato, v'ha quasi sempre un fondamento di verità. Nella storiella surriferita non dovrebbe esservi di vero se non questo, che i due pittori furono malamente trattati dall'abate, il quale poi finì col trattarli in modo più conveniente.

Cenacolo nella Badia di Passignano.

A Passignano rimane ancora l'affresco che i Ghirlandai eseguirono nel refettorio del soppresso convento. Esso occupa l'intera parete di fondo, rischiarata da una finestra che è da un lato, a destra di chi osserva. La disposizione delle figure ricorda quella del gran Cenacolo nel già refettorio di Santa Croce.[2]

Presso ad una lunga tavola sta seduto, nel mezzo, Cristo ritratto con le solite forme regolari: il mento coperto da corta barba; ed i capelli discriminati nel mezzo, che cadono copiosi e ricciuti ai lati della testa fin sulle spalle. Ai suoi lati vi sono gli Apostoli che si presentano di fronte allo spettatore. Il Salvatore, con la destra alzata, è rivolto a guardare Giuda che sta seduto dall'altra parte della tavola, alla sua sinistra, su di uno sgabello. Giuda si presenta a noi quasi di schiena; tiene la mano sinistra rovesciata con le dita chiuse e appoggiata alla gamba, ed è rivolto a guardare con volto

[1] Vasari, vol. V, pag. 81-82.

[2] Per questo Cenacolo vedi il nostro volume II, a pag. 32 e seguenti.

truce gli Apostoli che gli sono di fronte. Alla sinistra del Salvatore evvi il giovane San Giovanni con la testa appoggiata al braccio destro tenuto piegato sulla tavola, e al petto del Divino Maestro, come se fosse venuto meno sentendo le parole di Cristo: Uno di voi mi tradirà. Gli altri Apostoli mostrano, più o meno, nei loro svariati atteggiamenti, il dolore e la sorpresa che provano a quelle parole. San Pietro, col solito tipo tradizionale, siede alla diritta del Salvatore. Con la mano destra appoggiata alla tavola, impugna stretto per il manico il coltello, e tiene l'altra aperta e sollevata fissando lo sguardo minaccioso verso Giuda. L'Apostolo vicino a San Pietro è un giovane senza barba, con folti capelli: questi ha la testa alcun poco piegata dal lato destro, e appoggia la mano e l'avambraccio sinistro sulla tavola, tenendo l'altro braccio piegato al petto con la mano aperta e rovesciata. Il suo volto esprime mestizia. L'Apostolo vicino con folta barba è in parte calvo. Ha la testa un poco piegata verso Giuda; le mani, poste l'una sull'altra, sono appoggiate al manico di un coltello che tiene alzato e con la punta sulla tavola. Fissa lo sguardo addolorato su Giuda. L'Apostolo che segue ha folta barba e ricciuti i capelli che gli cadono ai lati della testa. Tiene le braccia incrociate sul petto, e sta guardando come gli altri il perfido compagno. L'ultimo degli Apostoli da questo lato è un vecchio col mento coperto dalla barba, il quale ha aperta la mano del braccio destro mezzo alzato, e volge lo sguardo animato e quasi minaccioso verso Giuda. Dall'altro lato del dipinto, l'Apostolo che vien dopo San Giovanni tiene le mani con le braccia incrociate sulla tavola e guarda esso pure fissamente il traditore. Il vicino, un giovane Apostolo con folti e ricciuti capelli, ma senza barba, ha la mano sinistra alzata ed aperta. Volgesi animato verso il compagno che

gli siede a sinistra. Questi, con le dita delle mani incrociate fra loro ed i gomiti appoggiati sulla tavola, ha la testa alcun poco inclinata a destra, la fronte corrugata, e guarda anch'esso Giuda. L'Apostolo che segue tiene il braccio sinistro piegato e nella mano un coltello, mentre con l'altra alzata accenna l'indegno apostolo, volgendo la testa verso il vicino che sta alla sua sinistra. Egli è in atteggiamento di sorpresa; ha la mano sinistra alzata e con la testa e lo sguardo guarda esso pure l'Apostolo traditore.

La scena ha luogo in una sala il cui pavimento è a riquadri di marmo colorato. Sulla tavola sostenuta da colonnette e coperta di tovaglia veggonsi qua e là pani, piatti e nel mezzo tre zuppiere con vivande. Una di queste è posta dinanzi al Salvatore; le altre due sono alquanto più lontane, una per parte. Vi sono anche ampolle con vino, bicchieri e coltelli. La finta parete è a grandi riquadri di marmo colorati, ed è sormontata da una cornice.

Gli Apostoli hanno movimenti diversi. I tipi sono vari, appropriati alle singole età delle figure ivi rappresentate, nè mancano d'espressione. Giuda ha un'espressione trista e volgare con forme ossute. Tutte le figure sono di grandezza naturale. La disposizione della scena e il movimento delle figure ricordano quel fare misurato e severo che è proprio della grande scuola derivata da Giotto.[1] Alcuni di questi Apostoli sia nel tipo, sia nelle forme ed anche nel modo di drappeggiare, ricordano le figure del Baldovinetti.[2] È a ritenere che sia

[1] Fatta eccezione della figura di Giuda, quelle del Redentore e degli Apostoli hanno l'aureola attorno al capo. Queste aureole sono grandi e formate da pagliuzze dorate.

[2] Le figure che più ricordano quelle del Baldovinetti sono: il giovane apostolo imberbe che trovasi secondo alla destra del Redentore; il giovane Giovanni dall'altro lato del Redentore, e il secondo apostolo

opera di Domenico la composizione di questo Cenacolo, trasportata in grande sulla parete dal fratello David e dal Mainardi di San Gimignano, se questi, come il Vasari ci racconta, trovavasi a lavorare con loro. Tanto il Mainardi quanto David debbono aver preso parte alla esecuzione della pittura: a ogni modo è certo che David vi partecipò, poichè sappiamo che il lavoro fu allogato dall' abate don Isidoro del Sera a Domenico e a David. [1]

L'affresco ha sofferto per restauri ed è inoltre offuscato da una tinta piuttosto fredda, che dà l'impressione come fosse coperto da un velo ceruleo. È stato anche qua e là ripassato con colore. Si può nondimeno riconoscere che il disegno è alquanto duro, ferrigni sono i contorni, e le carni in generale tendono al rossiccio con luci di tinta giallognolo-chiara, e con ombre giallastre, scure ed opache. Difetta pure di mezze tinte e di rilievo, ed alquanto opachi ed uniformi sono i toni nei colori delle vesti. Questi caratteri ci fanno pensare che David dovette avere gran parte nella esecuzione del dipinto.

In una delle due lunette sono rappresentati Caino ed Abele e la morte di Caino, in un fondo di paese; nell' altra, Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso. Sono così annerite queste pitture che è difficile giudicare se sotto quel brutto imbratto vi siano pitture dei Ghirlandai. Un vecchio religioso vallombrosano ci disse, che in quelle lunette erano dipinti dei busti di santi monaci di quel monastero, come ve ne erano nelle altre lu-

dopo il prediletto discepolo, che è pure ritratto in forma di giovane imberbe. Gli altri più o meno rammentano le pose, i caratteri severi e quel fare misurato che, come avvertimmo, sono propri della grande scuola di Giotto, della quale il nostro pittore mostra qui di seguire l'esempio.

[1] Vedi Vasari, edito del Sansoni, tomo III, pag. 272 in nota. Ivi si dice che il Cenacolo è oggi perduto, il che non è.

nette dello siesso refettorio. Il fabbricato è ora proprietà del conte Michele Dzieduszycki.

Pitture nella Badia di Settimo fuori di Firenze.

Due anni dopo, e cioè nel 1479, Domenico « alla Badia di Settimo, fuor di Fiorenza, lavorò la facciata della maggior cappella a fresco; e nel tramezzo della chiesa, due tavole a tempera.[1] » Secondo gli Annotatori del Vasari, le tavole dipinte nel detto anno da Domenico per la chiesa del monastero di Settimo, sarebbero state tre. In una di esse doveva essere rappresentato San Benedetto; nella seconda San Gregorio, e nella terza San Niccolò.[2] Non sappiamo se Domenico abbia adempiuto a questa commissione, ma è certo che quei dipinti non si vedono più nella detta chiesa.[3]

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 80.

[2] Vedi *Prospetto Cronologico della vita e delle opere di Domenico Ghirlandaio*, nel Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 279: « 1479. Piglia a dipingere tre tavole per la chiesa del monastero di Settimo. Nell' una doveva andare San Benedetto, nell'altra San Gregorio, e nella terza San Niccolò. »

[3] In una stanza della casa del parroco di Settimo, annessa alla chiesa, trovansi tre tavole in pessimo stato di conservazione. Ci siamo fatti la domanda se queste possano per avventura esser quelle summenzionate, ma i soggetti non corrispondono.

In una di queste tavole è figurata l'Adorazione dei Re Magi, con figure di piccole dimensioni (circa un quarto della grandezza naturale). Vedesi ivi la Vergine (che presentasi di tre quarti allo spettatore) seduta da un lato col Putto che le sta sulle ginocchia. Dinanzi a loro, di profilo, sta inginocchiato il più vecchio dei Re Magi in atto di baciare reverente il piede del Putto. Il secondo dei tre Re si mostra per tre quarti, egli pure inginocchiato, con le braccia conserte al petto e parimenti rivolto al Bambino Gesù. Segue il più giovane dei Re che è ritto in piedi: tiene nella destra l'offerta, ed è esso pure rivolto al Putto. Da questo lato, dietro a lui, veggonsi alcune figure a cavallo che rappresentano il seguito dei Re. Più in fondo si scorgono delle montagne. Dall'altro lato, presso alla Vergine, v'è un Santo monaco (forse uno dei Santi dell' ordine di quel monastero). Dietro a questo vedonsi la capanna col bue e l'asino e San Giuseppe, il quale è appoggiato ad un muretto: ha la mano destra alzata in atto di sorpresa nel vedere le offerte. In fondo s'apre la campagna irrigata, e vi sono alcune montagne. Nel cielo brilla la stella che ha guidato i Re nel loro pellegrinaggio.

Il colore era offeso dal sudiciume; minacciava anzi qua e là di ca-

Gli Annotatori del Vasari dicono, che nel 1480 Domenico eseguì una tavola per la chiesa di Camaldoli in

dere, ed una fenditura tagliava la tavola nel mezzo. Bene osservando, si può ancora scorgere nondimeno che il colore è alquanto chiaro, roseo nelle guance e più sulle labbra, con le ombre verdognole. Così i colori delle vesti sono piuttosto di tinte vaghe. Il contorno e l'esecuzione tecnica sono condotti con diligenza ma da mano incerta. L' insieme mostra d'essere lavoro di qualche giovane principiante che abbia preso a modello le opere di Domenico. Forse potrebbe essere una prima opera del minore dei fratelli Ghirlandai, Benedetto, il quale sebbene si fosse dato all'arte del miniare, pure assistette i fratelli nei loro lavori, occupandosi anche di pittura su tavola o a fresco.

Nella seconda di queste tre tavole è rappresentato Nostro Signore morto, in parte coperto dal lenzuolo, e sostenuto per le spalle da Nicodemo, che si presenta di fronte allo spettatore. Da un lato, a sinistra di chi osserva, trovasi la Madonna che tiene con le mani in parte alzate uno dei bracci del Divin Figliuolo, guardandolo con profonda mestizia. Dall'altro lato sta San Giovanni evangelista, pure alquanto inclinato della persona, che sostiene nel medesimo modo della Madonna l' altro braccio del Salvatore. Sul davanti del quadro, a sinistra di chi osserva, trovasi un Santo vescovo, che si presenta di tre quarti, con un ginocchio a terra e la mano destra al petto, mentre l'altra è appoggiata al ginocchio, il quale volgesi col capo a guardare dinanzi a sè fuori del quadro. Dall'altro lato è San Girolamo inginocchiato, che parimenti si presenta di tre quarti allo spettatore. Questo Santo con la mano sinistra s'apre al petto la tunica, mentre con l' altra tiene un sasso per batterselo. Dinanzi a lui, sta per terra il cappello cardinalizio. Dietro al Salvatore vedesi un'alta rupe col Sepolcro.

Questa composizione ricorda quella rappresentante lo stesso soggetto dell'Angelico; la figura di Cristo rammenta, ma vagamente, il Salvatore di Fra Filippo. La figura di San Girolamo ha qualche cosa di quella del Ghirlandaio, benchè sia molto inferiore l'arte con cui è qui eseguita. Così la figura del Vescovo ci fa risovvenire quella di San Giusto d'una delle tavole di Domenico Ghirlandaio, ora agli Ufizi, di cui avremo occasione di discorrere a suo luogo.

Il colore è alquanto chiaro, il disegno e la esecuzione tecnica mostrano d'essere assai più progrediti del primo dipinto. Anche questa pittura ha molto sofferto, ed è qua e là oscurata dal sudiciume; in talune parti il colore è caduto ed in altre minaccia di cadere con l'imprimitura della tavola. Le figure sono circa la metà della grandezza naturale. La pittura mostra di essere opera di mano diversa da quella dell' altra tavola, ma più pratica dell' arte. Nondimeno nemmeno in questo dipinto si riscontrano le qualità proprie del Ghirlandaio. Pare a noi che sia lavoro di qualche pittore il quale abbia seguito la composizione d'un maestro, quale per esempio l'Angelico, dando alle figure caratteri e forme che ricordano quelle dei maestri summenzionati.

Nella terza tavola è rappresentato lo stesso soggetto, ma in forma

San Frediano;[1] ma nè di questa tavola, nè del soggetto in essa rappresentato si hanno notizie.

Nella Denunzia dei beni, fatta nel 1480 dal padre di Domenico dicesi, come abbiamo già accennato, che in quell'anno Domenico contava 31 anni d'età, e che non aveva dimora stabile. Si potrebbe da ciò argomentare che fino a quel tempo Domenico non avesse ancora tal nome da poter concorrere con gli altri maestri fiorentini, e che quindi lavorasse qua e là, secondochè l'occasione gli si presentava, fuori di Firenze. Il Vasari racconta che « le prime pitture di Domenico furono quelle in Ognissanti nella cappella de' Vespucci, dov'è un Cristo morto ed alcuni Santi, e sopra un arco una Misericordia; nella quale è il ritratto di Amerigo Ve-

diversa. Di fronte allo spettatore si presenta il Redentore morto, in parte coperto dal lenzuolo, con San Nicodemo che lo regge ritto per le spalle. A destra sta la Madonna, che tiene con la mano alcun poco sollevato il braccio di Cristo, e profondamente addolorata guarda il divin Figliuolo. Dall'altro lato trovasi Santa Maria Maddalena curvata per baciare la mano del Salvatore. Dietro ad essa sta San Sebastiano che tiene nella mano destra le freccie, simbolo del suo martirio. Dall'altro lato del quadro, fa riscontro un frate vestito di bianco, con la penna in una mano ed un libro nell'altra. Le figure sono tre quarti circa della grandezza naturale. Anche questa tavola ha molto sofferto, ed è coperta dal sudiciume. In alcune parti manca il colore con l'imprimitura; in altre minaccia di cadere.

In questa pittura si osserva una esecuzione tecnica diversa da quella delle altre due tavole: è alquanto rozza; i caratteri e le forme sono spiacenti, e difettoso è il drappeggiare. Il colore è tristo e scuro nelle ombre. Si scorgono caratteri e forme, che, in peggio, ricordano tanto la maniera dei seguaci dei Pollaioli, quanto quella del Verrocchio o di Francesco Botticini.

Dopochè avemmo occasione di esaminarle, queste tre tavole furono trasportate nella Galleria degli Uffizi, ma subirono tali restauri da perder molto del loro primo carattere, per modo che ci è ora assai più difficile darne un giudizio. Si trovano al presente esposte con altri dipinti nella stanza che precede il grande refettorio dell'ex convento di Sant'Apollonia in Firenze, ridotto a Galleria.

[1] Vedi *Prospetto Cronologico della vita e delle opere di Domenico Ghirlandaio*, nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 279.

spucci che fece le navigazioni dell'Indie:[1] e nel refettorio di detto luogo fece un Cenacolo, a fresco.[2] » E altrove ricorda che Domenico « in Fiorenza, nella chiesa d'Ognissanti, a concorrenza di Sandro di Botticello, dipinse a fresco un San Girolamo, che oggi è allato alla porta che va in coro; intorno al quale fece un'infinità d'instrumenti e di libri da persone studiose. Questa pittura, insieme con quella di Sandro di Botticello, essendo occorso a' frati levare il coro del luogo dove era, è stata allacciata con ferri e traportata nel mezzo della chiesa, senza lesione, in questi proprj giorni che queste Vite la seconda volta si stampano. »[3]

Ricorda anche in questa chiesa d'Ognissanti « un San Giorgio, molto bello, che ammazza il serpente. »[4]

Cenacolo nel refettorio della chiesa d'Ognissanti in Firenze.

L'affresco col Cenacolo nel refettorio d'Ognissanti occupa tutta la parete di faccia alla porta per la quale si entra. Le figure sono di grandezza naturale. Gli Apostoli non sono tutti seduti ai lati del Salvatore, come nell'affresco di Passignano. La scena è più variata, mostrando gli Apostoli, più chiaramente che non a Passignano, il pensiero che li sorprende e rattrista all'udire le parole del divino Maestro.

La tavola dove stanno seduti gli Apostoli è lunga quanto la parête, e termina a lati con due sporgenze che

[1] « Nel rimodernare questa cappella nel 1616, quando fu ceduta ai Baldovinetti, venne dato di bianco alle pitture del Ghirlandaio » (Bottari). Così gli Annotatori del Vasari, vol. V, pag. 67, nota 1. Vedi pure il Richa, *Chiese Fiorentine*, vol. IV, pag. 266.

[2] Vasari, vol. V, pag. 67. Vedi per tali dipinti il Richa, op. cit., vol. IV, pag. 288.

[3] Vol. V, pag. 70. Dal passo surriferito e da quello del medesimo volume, pag. 112, nella vita di Sandro Botticelli, si rileva che ciò avvenne nel 1564. L'affresco summenzionato di Domenico è anche ricordato dall'Albertini nel suo *Memoriale*, più volte citato, nonchè dal Richa, *Chiese Fiorentine*, vol. IV, pag. 266.

[4] Vasari, vol. V, pag. 70.

vengono innanzi. Nel mezzo è seduto il Salvatore, come nel Cenacolo di Passignano, con la destra alzata e rivolto a guardare Giuda che è posto di qua della tavola, come si vede nel detto Cenacolo, e siede sopra uno sgabello. Questi si presenta allo spettatore alquanto di schiena, quasi di faccia a Gesù Cristo ed al giovane apostolo San Giovanni. Giuda ha le stesse forme, gli stessi lineamenti, lo stesso partito di pieghe, ed è pure rivolto verso San Pietro. Anche qui questo Santo trovasi alla destra del Redentore. Con lo sguardo minaccioso fissa lo scellerato traditore tenendo nella destra appoggiata alla tavola il coltello, mentre col pollice dell' altra mano rovesciata accenna il Salvatore a Giuda.[1] Il movimento di San Pietro in questo affresco è più animato e pronto che non in quello di Passignano. L'Apostolo vicino, alla destra del detto San Pietro, non è un giovane imberbe, ma un vecchio con copiosa barba e lunghi capelli che gli scendono ricciuti ai lati della faccia fino alle spalle. Ha questi il braccio sinistro e la mano chiusa sulla tavola, e tiene l' altra appoggiata al petto. Con la testa alcun poco piegata a sinistra, volgesi a guardare il perfido Giuda. Gli altri Apostoli hanno movimenti diversi da quelli del ricordato affresco passignanese. L'Apostolo a destra di questo vecchio è in figura di giovine con folta e ricciuta capigliatura nera e con barba parimenti nera e corta. Posa egli la palma della mano destra sulla tavola, e spingesi innanzi pronto e animato, fissando risoluto lo sguardo su Giuda. L'Apostolo che segue è un uomo già maturo d'anni con folta capigliatura biancastra, che cade ricciuta lungo

[1] Questo modo d'indicare col pollice della mano rovesciata, notasi spesso nelle opere dei pittori della scuola senese (specialmente dei Lorenzetti e loro seguaci), ma non in quelle dei fiorentini. Qui Domenico lo adottò per trovarsi la figura di San Pietro assai vicina a quella del Salvatore.

le spalle, e con folta e copiosa barba biancastra che termina divisa nel mezzo. Questo Apostolo ha una certa rassomiglianza nel tipo e nelle forme col penultimo Apostolo che lo precede, già menzionato, in vicinanza a San Pietro; ma quello che ora si descrive ha la mano sinistra appoggiata sulla tavola. Volge animato la testa verso il giovane Apostolo che sta alla sua diritta, al quale accenna Giuda coll' indice della mano destra. Il giovine Apostolo verso cui è rivolto quello testè descritto, ha folti e ricciuti capelli che gli cadono copiosi dietro la schiena, ed è imberbe. Con la mano sinistra prende per il polso l'Apostolo che lo precede, mentre, compreso da dolore, abbandona l' altra mano sulla tavola. Si presenta di tre quarti allo spettatore, mentre avanzandosi alquanto con la persona guarda Giuda che gli sta di faccia.[1]

Dall'altro lato della tavola, alla sinistra del Salvatore, è San Giovanni con copiosa e folta capigliatura ed imberbe, che piegasi verso il Maestro posando sul suo petto la testa. Ha il Santo gli occhi chiusi, come se stesse per svenire, e tiene le braccia appoggiate sulla tavola e le mani sovrapposte. L'Apostolo che sta alla sinistra di San Giovanni è in parte nascosto dalla figura di Giuda, che trovasi, come si è detto, dall' altra parte della tavola più presso allo spettatore. Ha questo Apostolo folti e ricciuti capelli neri, e corta barba pure scura: le dita delle mani sono incrociate tra loro e piegate al petto, mentre fissa lo sguardo addolorato sul Salvatore. L'Apostolo che segue ricorda nel movimento quello del Cenacolo di Passignano. Anche qui è rappresentato in figura di giovane imberbe con folta e ricciuta capigliatura, che si presenta quasi

[1] Questo giovine Apostolo ha tipi e forme che ricordano le figure del Baldovinetti.

di fronte in atto pensieroso guardando dinanzi a sè: ha il braccio destro piegato e la mano alzata, ed appoggia l' altra con le dita in parte chiuse alla tavola. [1]

L' Apostolo che gli sta vicino ha lunghi e folti capelli scuri, e il mento coperto da folta barba parimente scura. Appoggia la faccia sulla mano del braccio destro col gomito sulla tavola. È alcun poco piegato con la persona verso quel lato, e posa il gomito dell'altro braccio e tutto l' avambraccio sulla tavola. Volge lo sguardo dinanzi a sè mostrandosi preoccupato. Questa figura ricorda quella del Cenacolo nel già refettorio di Sant'Appollonia, opera di Andrea del Castagno. [2] L'Apostolo che segue (il penultimo a destra dello spettatore) posa la mano destra sulla tavola e l' altra al petto. Con la persona si volge, come il corrispondente Apostolo nel Cenacolo di Passignano, verso il suo vicino di sinistra, al quale sembra indirizzi la parola. Quest' ultimo, che vedesi di tre quarti, è rivolto al Salvatore, e si avanza alcun poco con la persona, tenendo le braccia piegate ed ambo le mani al petto, quasi in atto di aprirsi la veste.

La tavola è coperta da una tovaglia che termina nelle due sporgenze con doppie righe in senso parallelo, in mezzo alle quali sono ricami di animali, simili a sfingi alate, e di alberi, e finisce alle due estremità con frangie. Sulla tovaglia sono disposti piatti con vivande, ampolle con vino rosso, bicchieri, pani e frutta, sparsi qua e là. Il pavimento è a riquadri di marmi colorati. Il dossale del banco di legno, con soppedaneo, è sor-

[1] Anche questo giovine Apostolo ricorda le figure del Baldovinetti.

[2] L'Apostolo a cui si accenna, nel Cenacolo di Sant'Apollonia è il penultimo a destra di chi osserva quel dipinto, e rappresenta San Simone. Vedasi per questo Cenacolo di Andrea del Castagno il volume V di quest'opera, pagg. 99 e seguenti.

montato da una cornice: ai lati il banco è chiuso sul davanti da un riquadro con ricco intaglio a fogliame che giunge fino alla cornice. Su questa, a destra dello spettatore, v' è un vaso di maiolica invetriata con fiori.[1]

La scena è disposta sopra una finta base a riquadri colorati, con tondi nel mezzo che arrivano fino al pavimento.

Nel cielo, in parte coperto da nubi, vedonsi dei falchi montati sul dorso d' altri uccelli che sembrano fagiani o pernici: altri uccelli più piccoli li precedono impauriti cercando salvezza. Nella finta parete, a destra di chi osserva, sulla finestra aperta da cui scorgesi il cielo, è figurato un pavone di profilo, ma con la testa rivolta addietro verso gli uccelli a cui i falchi dànno la caccia, come in atto di volere spiccare il volo. Sulla finestra di faccia vedesi una colomba. Attorno agli archi v' è una ricca ornamentazione a fogliami che chiude i fondi azzurri e stellati della finta vôlta. Questa ha ora una tinta scura e pesante. Nel soppedaneo, sotto ai piedi del Salvatore, vedesi la data MCCCCLXXX.

La testa e il collo della figura del Redentore, con parte del fondo che vi è attorno, nonchè il braccio

[1] Su questo vaso veggonsi alcuni segni in forma di croce con due traverse, e ad un lato della croce l'iniziale O, e all'altro l'iniziale S. Nella parte inferiore, sotto all'O, v'è un S, e sotto all'S un C[1], che il Jordan in una nota dell'edizione tedesca ritiene possano interpretarsi per le iniziali della leggenda: « *Omnium . Sanctorum . Sacrum . Collegium.* » Sul pavimento vedesi appoggiato ritto al banco, un gran piatto lavorato a sbalzo, con un rosettone nel mezzo, sul quale è ripetuto lo stesso segno con le iniziali come nel vaso dinanzi ricordato. Questo piatto copre in parte lo stesso segno ripetuto pure ai lati, sul davanti, ai fianchi del banco. Dinanzi al putto, sul pavimento marmoreo, v' è un vaso capovolto. Dall'altro lato in luogo a questo corrispondente, sono due grandi boccali, dietro ai quali vedesi ripetuto sul banco lo stesso segno con le medesime iniziali.

destro con la mano, sono parti rinnovate per opera di qualche pittore fiorentino del secolo XVII.

L'atto del giovane apostolo San Giovanni che posa la testa sul petto del Salvatore, corrisponde perfettamente a quanto dice l' Evangelio, che « era coricato in sul seno di esso » (cioè del Salvatore).[1] Ci sembra però migliore il modo con cui fu rappresentato da Giotto e dai suoi discepoli, e cioè appoggiato alla tavola dinanzi al petto di Cristo, come fu del resto figurato anche da Andrea del Castagno nel Cenacolo di Santa Appollonia, od anche dallo stesso Ghirlandaio nel Cenacolo di Passignano.

Se confrontiamo quest' affresco d' Ognissanti con quello di Passignano, notasi una variazione nella forma della tavola, e quindi anche nelle due ultime figure poste l' una di faccia all' altra. Il movimento del Salvatore e quello di Giuda sono invece, come si ebbe già ad osservare, identici; e identici sono altresì il tipo, le forme e il partito di pieghe della figura di Giuda. In questo affresco d'Ognissanti si avverte inoltre un movimento ed una vita maggiori. Tra gli Apostoli spicca la figura di San Pietro che, come si disse, guarda minaccioso Giuda e tiene nella mano destra appoggiata alla tavola il coltello, mentre col pollice dell' altra mano rovesciata accenna al Salvatore. Notevole è parimenti la figura dell' Apostolo che trovasi alla diritta di San Pietro, la quale trae a sè l' occhio dello spettatore per quella mossa pronta e piena di vita che fa presagire gli Apostoli del Cenacolo di Leonardo. In generale può dirsi che gli Apostoli disposti da questo lato, monstransi più animati ed hanno mosse meglio collegate di quelle che si riscontrano negli Apostoli dell' altra parte a sinistra del Cristo, fatta

[1] Cap. XIII, vers. 23.

però eccezione degli ultimi due, che sono rivolti l'uno verso l'altro a parlare.

Anche l'affresco di cui discorriamo ha sofferto danni per l'umidità e pei restauri. Qua e là il carattere originale, sia nelle forme, sia nel colore, è guastato. Oltre ad essere rinnovata porzione della figura del Salvatore, anche le parti inferiori degli Apostoli sono state quasi tutte ritoccate o ripassate con colori. Nè mancano tali danni al resto della pittura. Contuttociò, è facile sempre riconoscere che il disegno, l'esecuzione tecnica, i caratteri, i tipi e le forme delle figure, nonchè il modo di drappeggiare, ricordano la pittura del Cenacolo di Passignano, benchè dovunque notisi in questo d'Ognissanti un progresso artistico. Se, come non è a dubitarsene, la composizione di esso appartiene a Domenico, l'esecuzione ci pare doversi attribuire, oltre che a Domenico, anche al fratello David e fors' anche a Bastiano Mainardi.

Affresco rappresentante San Girolamo nella Chiesa d'Ognissanti in Firenze.

Tra le pitture della chiesa d'Ognissanti, è da mentovarsi il San Girolamo che trovasi nella parete di faccia al Sant'Agostino di Sandro Botticelli. Se il Cenacolo fa credere che Domenico fu da altri aiutato nella esecuzione della pittura, questa figura di San Girolamo mostra invece che essa fu dipinta dalla mano stessa del maestro. Vi si riscontrano infatti un'arte di gran lunga superiore, un colore più vivo e più armonioso, una vita ed una freschezza di tipo quali Domenico sapeva dare alle sue figure. È assai probabile che mentre Domenico attendeva a colorire questa figura di San Girolamo e gli altri dipinti pocanzi menzionati per la detta chiesa d'Ognissanti, ora perduti,[1] si servisse veramente per la esecuzione della pittura del Cenacolo,

[1] Vedi più indietro a pag. 235.

sotto la sua direzione ed assistenza, dell' opera del fratello David o del Mainardi.

San Girolamo è raffigurato di grandezza naturale. Indossa una lunga veste rossa che, aperta dalle parti, lascia vedere il bianco camice aderente alle spalle. Si presenta di fianco, alquanto rivolto verso lo spettatore. La figura è dentro una stanza messa in prospettiva. Siede dinanzi ad una scrivania coperta da ricco tessuto orientale, con sopra un leggìo di legno venato. Posa il Santo il gomito del braccio sinistro piegato sulla scrivania; e sulle dita della mano chiusa, nella quale tiene un foglio arrotolato, appoggia la testa. Guarda animato dinanzi a sè ed è cogitabondo. Nella mano destra ha la penna, con la quale sta per iscrivere sul foglio che gli sta dinanzi spiegato sullo scrittoio. Una tenda verde è attaccata con anelli ad una tavola che vedesi sulla parete. Una credenza, in parte coperta dalla tenda, gira attorno alla stanza, sulla quale sono molti oggetti.[1]

[1] « Intorno al quale fece una infinità d'instrumenti e di libri da persone studiose. » Vasari, vol. V, pag. 70.

Nella credenza si vedono un gran libro chiuso ed un altro aperto, e sotto un cartello con la seguente iscrizione greca:

ΕΛΕΗΣΟΞΕΟΘ̃Σ

ΚΑΤΑΤΟΜΕΓΑΕΛFΏ

Sopra la tavola che gira attorno alle pareti, da un lato vi è il cappello cardinalizio e nel mezzo son dipinti alcuni vasi. Su uno di questi veggonsi le iniziali del nome di Gesù. Di sotto ad una scatola pende un rotolo spiegato con uno scritto illeggibile. Poco lungi è appesa ad un chiodo la corona; ad un altro un astuccio ed una boccettina. Presso alla scatola vi sono altri vasi ed un orologio a polvere. Appesi ad un chiodo sulla scrivania sono gli occhiali. Una grande forbice è appoggiata alla scrivania, ma diritta, semiaperta, e con le punte sul tappeto dello scrittoio. Dappresso vedesi un regolo, pure ritto ed appoggiato alla scrivania. Su questa leggesi la data: MCCCCLXXX. Sullo scrittoio trovansi anche dei fogli piegati e coperti da cartoni con due cordicelle che pendono in giù, ed alle quali è attaccata una medaglia di piombo, che si direbbe una bolla papale. In vicinanza vi è un libro col cartone della copertina in parte alzato, poi una boccetta ed un candeliere di bronzo e porzione di candela, con lucignolo spento e annerito.

Superiormente è dipinto un grande cornicione intorno alla stanza. Sul davanti, a sinistra dello spettatore, vedesi un pilastro scannellato con un elegante capitello, che sostiene il principio d' un arco. Il rimanente dell' arco fu tagliato nel trasportare l'affresco. Lo stile di questa finta architettura ricorda l' arte classica.

La figura del Santo è svelta ed alta della persona con forme asciutte. La faccia, come di solito nelle opere del Ghirlandaio, è di forma ovale bislunga: regolari sono i lineamenti. Poche rughe segnano la fronte alta e spaziosa, coperta ai lati da ciocche biancastre e ricciute di capelli che, lasciando scoperto l'orecchio, si uniscono alla grande e folta barba grigiastra che scende copiosa dividendosi in due grandi masse. Gli occhi, di buona forma, sono pieni di vita. Naturale è l'azione di questa figura; il disegno molto accurato e preciso. Le mani sono esse pure eseguite con tutti quei particolari che veggonsi nel vero: hanno forme che rispondono al rimanente della persona. Il movimento della figura è così naturale, e così espressivo è lo sguardo da sembrare veramente che il Santo stia meditando ciò che sta per iscrivere. Le pieghe della lunga veste rossa scendono a linee parallele dall'alto al basso, e in parte girano con eleganza attorno alla figura terminando spesso ad angolo, e avendo nel mezzo una forma più larga e depressa. I piedi sono coperti dalla veste.

Con uguale nitidezza, precisione ed intelligenza di forme, sono rappresentati la prospettiva della stanza ed i molti oggetti ivi dipinti, secondo il costume di quel secolo seguìto anche dai nostri grandi artisti nella trattazione di questo soggetto. Il colore è chiaro e luminoso; pieno di vigorìa è il colore della veste rossa che indossa il Santo e del tappeto che imita il tessuto orientale.[1]

[1] Fatta eccezione di qualche ritocco di poco conto che vedesi nella parte inferiore, l'affresco è in buono stato di conservazione.

Discorrendo nella vita di Sandro Botticelli di questi due affreschi nella chiesa d'Ognissanti, ed anche altrove, abbiamo avuto occasione di paragonare l'arte di quell'abile, focoso, ma talvolta fantastico maestro, con quella di Domenico Ghirlandaio.[1]

Più innanzi abbiamo ricordato, che dalla portata al Catasto fatta dal padre di Domenico nel detto anno 1480, nel quale dipinse questa figura di San Girolamo, rilevasi che il nostro pittore non aveva allora dimora fissa, e cioè non abitava costantemente in Firenze. È pertanto verosimile che dopo gli affreschi eseguiti nelle chiesa d' Ognissanti, egli fosse salito in fama di valente artefice, nel tempo appunto in cui primeggiava tra i maestri fiorentini il Botticelli; ed è verosimile altresì che dopo quei successi in arte, il Ghirlandaio si risolvesse di stabilirsi in Firenze e di tenervi bottega insieme col fratello David.

Cenacolo nel refettorio delle monache di San Donato in Polverosa.

Nell'anno seguente, e cioè nel 1481, ai 31 di maggio, i due fratelli Ghirlandai, Domenico e David, ricevettero il pagamento di fiorini ventuno d'oro in oro per un Cenacolo da essi dipinto nel refettorio delle monache di San Donato in Polverosa.[2]

Pittura di candelieri pel Duomo di Firenze.

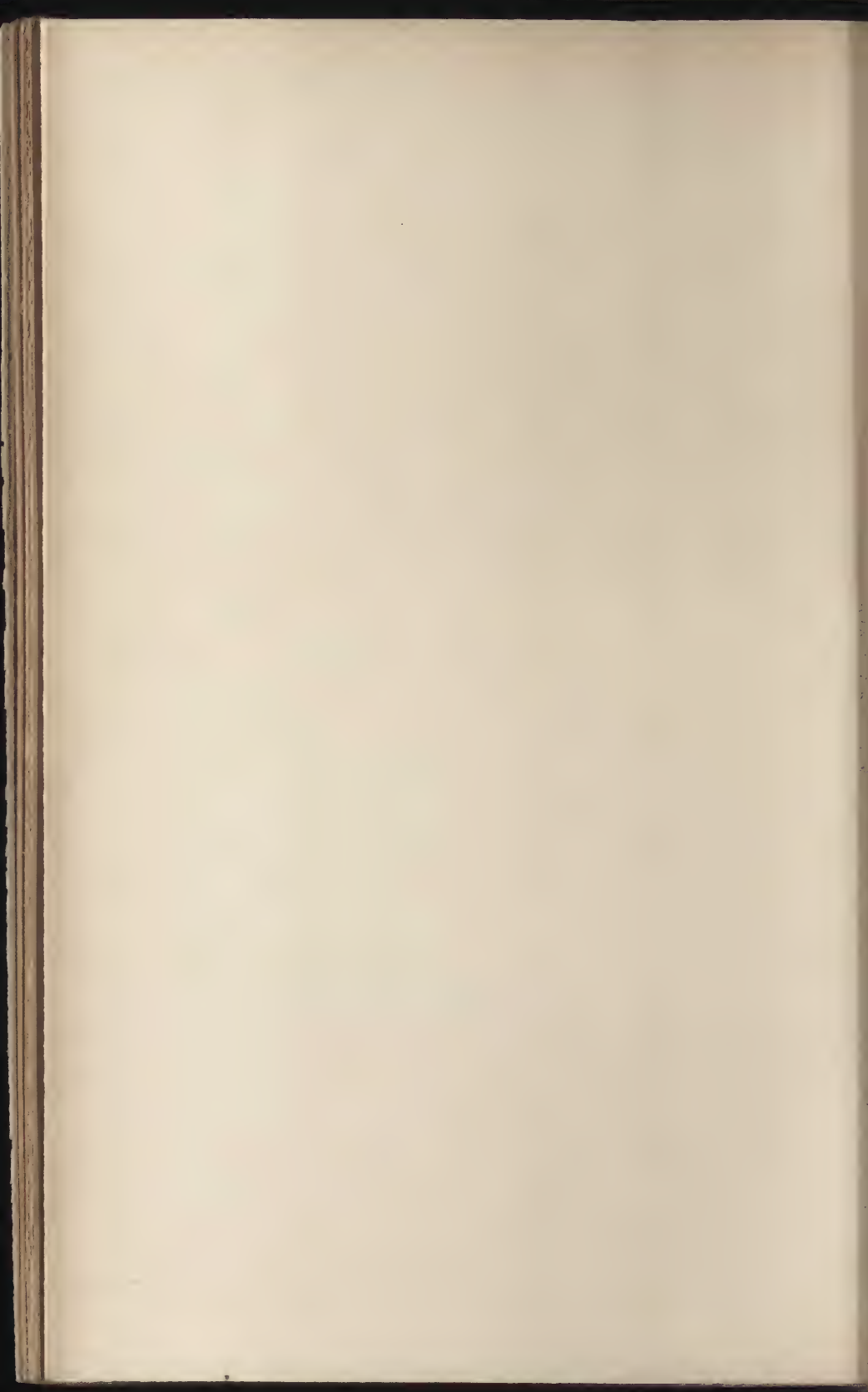
In questo stesso anno 1481 Domenico colorì e indorò quattro candelieri pel Duomo di Firenze:[3] il che comproverebbe l' asserzione del Vasari che Domenico prendesse a fare nella sua bottega ogni genere di lavoro anco umile, che faceva poi eseguire dai suoi aiuti e lavoranti.[4]

[1] Vedi il vol. VI di quest'opera, pag. 222 e segg.

[2] Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 272 in nota: « Un altro Cenacolo lavorarono i due fratelli pel refettorio delle monache di San Donato in Polverosa, che andò perduto insieme col monastero, rovinato al tempo dell'assedio. Ebbero per questo lavoro fiorini ventuno d'oro in oro, pagati a loro il 31 di maggio del 1481. »

[3] Vedi *Prospetto Cronologico della vita e delle opere di Domenico Ghirlandaio* nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 279.

[4] Vasari, vol. V, pag. 80.

CRISTO CHIAMA A SÈ DALLE RETI PIETRO ED ANDREA.
Pittura di Domenico Ghirlandaio nella cappella Sistina in Roma.

Come abbiamo già accennato nella vita di Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio in compagnia di lui, di Cosimo Rosselli e di Pietro Perugino, trovavasi il 27 ottobre 1481 in Roma per adempire l'obbligazione da essi assunta di dipingere in meno di sei mesi, e cioè entro il 15 marzo del 1482, dieci storie del Vecchio e Nuovo Testamento nella cappella Sistina.[1] L'Albertini nel suo *Memoriale* ricorda il Ghirlandaio tra i pittori che lavorarono in questa cappella,[2] ed il Vasari c'informa che Domenico dipinse in essa due storie, quella rappresentante il Redentore che chiama a sè dalle reti Pietro ed Andrea, e la Resurrezione.[3]

Di questi due affreschi vedesi solo il primo, essendosi l'altro perduto nel disfacimento d'un muro. Il soggetto di questo secondo affresco fu poi di nuovo eseguito dal pittore Arrigo Fiammingo[4] al tempo di Gregorio XIII.

Affresco con Cristo che chiama Pietro ed Andrea nella Cappella Sistina in Roma.

Nell'affresco rappresentante il Salvatore che chiama a sè Pietro ed Andrea, vedesi sul davanti in vicinanza al lago di Genesaret, Nostro Signore ritto in piedi, nel mezzo, che si presenta a noi di tre quarti. Ha la mano sinistra rovesciata sul fianco, e l'altra alzata in atto di benedire. Esso è rivolto ai Santi Pietro e Andrea (riconoscibili dal loro tipo tradizionale), i quali gli stanno dinanzi. San Pietro posa il ginocchio sinistro a terra,

[1] Vedi il vol. VI di quest' opera, pag. 234. Vedi anche il vol. V, pag. 251 e seguenti.

[2] Francesco Albertini, *De Mirabilibus novae et veteris Romae*, citato nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 641, e da noi nel vol. V di quest'opera, pag. 251.

[3] « Essendo poi chiamato a Roma da papa Sisto IV a dipignere, con altri maestri, la sua cappella ; vi dipinse quando Cristo chiama a sè dalle reti Pietro ed Andrea, e la Resurrezione di esso Gesù Cristo; della quale oggi è guasta la maggior parte, per essere ella sopra la porta, rispetto allo avervisi avuto a rimettere un architrave che rovinò. » Vasari, vol. V, pag. 70.

[4] Vedi Lanzi, citato dagli Annotatori del Vasari, vol. V, pag. 70, nota.

ha le braccia conserte al petto, e fissa ardentemente lo sguardo verso il Salvatore: Sant'Andrea sta alla sinistra di San Pietro e più presso allo spettatore. È questi pure inginocchiato, con le mani giunte a preghiera, e parimenti rivolto verso il Redentore. Tra il Redentore e gli Apostoli scorgesi nel lago la barca. Dietro agli Apostoli v'è una moltitudine d'uomini di varia età e in attitudini diverse, dinanzi ai quali stanno per primi tre giovanetti. Tutte queste figure guardano il Salvatore.

Dall'altro lato, in vicinanza al Redentore, vedesi un vecchio con folta barba biancastra, con folti e ricciuti capelli, che tiene la mano sinistra aperta sul petto mentre con l'altra raccoglie parte del manto. Con aria mesta e compunta volgesi ad osservare i due Apostoli inginocchiati. Tra questo vecchio e il Salvatore, scorgesi solo la parte superiore d'un'altra figura d'uomo imberbe,[1] che volge il capo verso la sua destra per vedere le figure che trovansi da questo lato dell'affresco.

Tra queste figure vedesi primo un vecchio, che si presenta di fronte, in parte calvo e con bianchi capelli che scendono ai lati del capo: folta barba gli copre il mento. Ha la mano destra sollevata ed aperta; con quella dell'altro braccio piegato raccoglie le pieghe del manto. Girando alcun poco la persona alla sua destra, volge la testa e lo sguardo verso il Redentore. Dinanzi a questo vecchio sta un uomo piuttosto corpulento, che è vestito di un costume simile, con sopra un largo manto. Un panno gli gira attorno alla testa, in forma di turbante. Si presenta quasi di profilo. Ha nella mano sinistra un rotolo: tiene aperta la mano dell'altro braccio abbassato, come in atto di sorpresa. Questi pure osserva i due Apostoli che gli stanno di faccia. Fra i due ora menzionati, vedesi la parte superiore della figura di un

[1] La testa di questa figura è alquanto oscurata nelle tinte.

terzo (un uomo già innanzi negli anni) che si presenta a noi di fronte, ma con la testa e lo sguardo rivolti alla sua destra verso cinque donne le quali conversano tra loro, formando un cerchio che da questo lato chiude la scena.

Dietro a queste donne v'è un rialzo di terra, al di là del quale vedesi la parte superiore di alcuni uomini di varia età, che scendono dal poggio. Il primo di essi ha la mano destra alzata, e guarda dinanzi a sè: il secondo, che trovasi alla sua sinistra, volge verso il primo la testa e lo sguardo. Dei due che seguono questi, il primo è un giovane che si presenta di tre quarti, il quale osserva dinanzi a sè; l'altro, alla sua sinistra, sembra abbia attorno al capo una corona di fiori. Questi volgesi ad osservare un giovane che per ultimo sta dietro a loro, il quale con la mano destra sollevata aggiusta una penna al berretto del primo dei due che lo precedono. Dietro a questo gruppo vedesi una montagna che ergesi a picco, formata da grandi massi di pietra coperti qua e là, ai fianchi e sulla cima, da erbe e macchie d'alberi.

Presso alla spiaggia del lago, alquanto più lungi da questo gruppo, veggonsi molte figure che osservano quelle che stanno sull' altra riva e di faccia a loro. Più lungi ancora, ma sempre da questo lato, vedesi di profilo il Salvatore presso all'acqua, il quale con la destra alzata benedice i due Apostoli che stanno nella barca poco lungi dalla riva. Delle figure degli Apostoli nella barca non vedesi che la parte superiore, essendo nascosto il rimanente dal gruppo principale del Salvatore e delle due figure già menzionate che gli stanno alle spalle. I due Apostoli sono rivolti in atto riverente verso il Redentore, ed uno di essi ha in mano le reti. Da questo lato, dietro a Gesù Cristo, ve-

desi un alto albero che allarga i suoi rami ricchi di fo-
glie verdeggianti a guisa di ventaglio. Poco lungi v' è
una delle porte della città fiancheggiata da torrioni e da
mura merlate che girano attorno agli edifici. Più da
lontano oltre gli alberi si vedono castelli ed altre
fabbriche, e finalmente delle montagne di varia forma
che si seguono l' una dopo l' altra costeggiando il lago
sino al mezzo dell'affresco. Così, di contro, dall' altra
parte del lago vi sono montagne con castelli, e sotto,
presso all' acqua, una città difesa da mura con torri,
che sta quasi dirimpetto all' altra città già menzionata.

Da questo lato (e cioè a destra dello spettatore),
quasi di faccia alla figura del Salvatore già descritta
sulla riva del lago, vedesi di nuovo e parimenti di pro-
filo, il Salvatore che con la destra alzata volgesi
ai due Apostoli per benedirli. Essi, deposto il remo,
in atto reverente ed a mani giunte stanno rivolti verso
Gesù Cristo, mentre un barcaiuolo a poppa conduce la
barca che già sta per approdare. Dietro alla figura del
Salvatore ora descritta, veggonsi due figure che hanno
il capo circondato da un' aureola, e che perciò dovreb-
bero essere due Apostoli. Altre piccole figure tengono
loro dietro, a due, a tre, a quattro, ma rivolte con di-
versi atteggiamenti verso il lago. Delle ultime non si
vede che la parte superiore essendo il rimanente na-
scosto dal gruppo che sta sul davanti del dipinto.

La scena è chiusa da questo lato da grandi
massi di roccie tagliate a picco, le une alle altre sovrap-
poste, con in cima alberi e verdura. Il tutto stacca sul-
l'azzurro del cielo in parte coperto da nubi. Volano
alcuni uccelli che sembrano pernici, inseguite dal falco,
come nel Cenacolo d'Ognissanti. [1]

[1] Tutta la parte inferiore delle figure di questo affresco è stata,
più o meno, ripassata con colore. Pare ritoccata parte della faccia

Bella è la disposizione delle figure. Le linee che ne risultano scorrono facili ed in perfetto accordo fra loro: tutto è qui in armonia ed in giusta misura. Domenico seguì in questo dipinto le severe massime del comporre di Giotto e di Masaccio. Ciò specialmente notasi nel gruppo di mezzo, e soprattutto nella maestosa figura del Salvatore, che per movimento, forme e largo modo di drappeggiare ricorda il Cristo di Masaccio nell' affresco rappresentante il Tributo delle Monete nella chiesa del Carmine in Firenze,[1] al quale sembra siasi ispirato il Ghirlandaio per questo affresco della cappella Sistina.[2] Nel quale si trovano natural-

della figura d'uomo che trovasi in vicinanza al Salvatore, rivolta a guardare alla sua destra, ammenochè non sembri così per essere deturpata dal sudiciume. Di ciò non si può giudicare senza vedere dappresso il dipinto. Ha sofferto anche la testa dell' uomo che trovasi a sinistra dello spettatore, rivolto a guardare le donne che stanno alla sua destra. Il cielo è pure ritoccato ed alquanto oscurato nelle tinte. Anche l'acqua è ritoccata. Altri ritocchi di minore importanza scorgonsi qua e là; tuttavia questo è ancora uno dei dipinti della Cappella meno danneggiati.

[1] Vedasi a questo proposito il vol. II della presente opera, pag. 297 e seguenti.

[2] In questo affresco della Sistina di Domenico Ghirlandaio sono figurati tre episodi della Pesca miracolosa. Il più importante di essi è quello che primeggia sul davanti, nel mezzo del dipinto, che rappresenta il momento in cui Cristo disse a San Pietro, « d' ora innanzi tu sarai pescatore d' uomini » (San Luca, cap. V). Saviamente rappresentò i due episodi che precedono, più da lungi ed in piccole proporzioni. Con ciò il pittore ottenne l'effetto di poter condurre subito l' occhio dello spettatore alla parte principale del soggetto, senza distrarlo coi due fatti che la precedono, di minore importanza. Il Botticelli non seguì il medesimo sistema nell' affresco che trovasi da questo lato della parete, ove è rappresentato Cristo tentato dal demonio, mettendo troppo in evidenza ciascuno dei fatti ivi figurati, e privando così la scena di quell' ordine, di quell' equilibrio e di quella severità che si ammirano in questo dipinto del Ghirlandaio. Tale armonia, come si ebbe già ad osservare, costituisce una delle qualità che rendono il Ghirlandaio superiore a tutti gli altri pittori della grande scuola fiorentina di quel tempo.

Nei dipinti del Botticelli riscontriamo senza dubbio maggior vigoria, mosse più animate e talvolta veementi, e spesso si ammirano

mente, perchè posteriore, un'arte più formata, un maggior rilievo, uno studio più vero della natura, una maggiore larghezza di forme, attacchi ed estremità meglio eseguite, ed un drappeggiare più largo, che non nei dipinti precedentemente eseguiti. Tutto è trattato con molta precisione di forme e di dettaglio, con massa spaziosa di luce e d'ombre, e il paesaggio è a linee semplici e grandiose. Notasi un progresso nella prospettiva lineare e nell'aerea. Dopo che le carni erano abbozzate, Domenico vi lavorò sopra ripassandole con tratti di colore rossiccio porporino nelle guancie, e più vigoroso nelle labbra, rinforzando le ombre con tratti di tinta plumbea. Così riusciva a determinare le forme con maggior precisione. I toni delle vesti sono vigorosi, e ripresi in egual modo con colore più chiaro nelle luci e più scuro nelle ombre. A causa di questo tratteggio, la superficie veniva ad avere una certa ruvidezza, specialmente in confronto coi dipinti di Masaccio, nei quali il colore è più fuso, più trasparente e più gaio e ricco di tinte, come nei lavori di Fra Filippo. Ma il Ghirlandaio conservando, come egli sapeva fare, il giusto valore delle tinte, dei toni e dei contrapposti, otteneva che le sue pitture, viste in lontananza, avessero quel giusto accordo tra le parti, che è una delle sue caratteristiche, e quelle forme e quel rilievo nei corpi che gli altri maestri del suo tempo non sapevan dare.

Le qualità e i pregi artistici che riunisce quest'opera di Domenico sono tali, che si può ben dire che essa sia il giusto mezzo fra i dipinti da lui eseguiti nella cappella di Santa Fina in San Gimignano, e quelli che avremo

figure e gruppi piacevoli, presi isolatamente. Se si consideri però un'opera pittorica nel suo insieme, e vi siano rappresentate molte figure, devesi pur riconoscere che l'arte del Ghirlandaio è assai più elevata, più nobile e più dignitosa che non sia quella del Botticelli.

occasione di ricordare più innanzi nella cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze.

Non sappiamo se Domenico si facesse aiutare nell'affresco della cappella Sistina dal fratello David e dal Mainardi, o se rimanessero invece a Firenze per compiere le opere allogate a Domenico in quella città. Quand'anche i detti due pittori lavorassero realmente con Domenico nella cappella Sistina, non siamo in grado d'indicare quali sieno le parti che essi, come aiuti, vi poterono compiere, riscontrandosi nella pittura la mano del maestro. Sembrerebbe pertanto si dovesse argomentare, che Domenico non fu aiutato nell'esecuzione tecnica dal fratello e dal Mainardi, o se questi l'aiutarono, il loro lavoro fu sempre riveduto dal maestro ed all' occorrenza ripassato e condotto a termine da lui.[1]

Sembra che anche Domenico, come il Botticelli, appena eseguita la parte di lavoro assegnatagli, lasciasse Roma prima che le altre pitture della Cappella fossero del tutto finite, poichè, come si è già detto, non prima del 15 di agosto 1483 (giorno dell'Assunzione della Vergine), Sisto IV tenne il pontificale in detta Cappella.[2]

Si sa inoltre con certezza che nel 1482 Domenico sposò Costanza di Bartolommeo Nucci, e che nell'anno medesimo prese a fare una tavola per la chiesa delle monache di Monticelli, di cui però s'ignora il soggetto.[3]

A questo stesso anno 1482 viene assegnata l'esecu-

[1] Dai documenti che il prof. Gnoli ha scoperto nella Biblioteca vaticana relativi alle pitture della cappella Sistina, non rilevasi che i maestri che vi lavorarono avessero degli aiuti. È però certo che essi non avrebbero potuto da sè soli condurre a termine opera così grandiosa.

[2] Vedi vol. V di quest'opera, pag. 255.

[3] Per queste notizie, vedi il *Prospetto Cronologico della vita e delle opere di Domenico Ghirlandaio*, nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 279.

Affresco con la Salutazione Angelica nell' Oratorio di San Giovanni in San Gimignano.

zione d'un altro affresco a Domenico Ghirlandaio, rappresentante la Salutazione Angelica, che è nell' oratorio di San Giovanni in San Gimignano, sulla parete ove trovasi l' altare.[1]

La Vergine è figurata, a destra dello spettatore, genuflessa e con le mani giunte in atto di preghiera, dinanzi ad un banco, nel mezzo del quale alzasi il leggio. Dall' altro lato le sta dinanzi inginocchiato l' angelo Gabriele con le ali stese. Nella mano sinistra tiene uno stelo di giglio in fiore, mentre solleva l' altra in atto di benedire la Vergine. Il pavimento è formato di marmi colorati. Dietro alla Vergine vedesi, dipinta a mattoni rossi, la parete della camera e la porta che mette ad essa. Alla porta è appesa una tenda alzata per metà: da un lato v'è una finestra. Dietro all'Angelo vedesi un parapetto di color biancastro, dal quale si scorge la campagna fiorita con alcuni alberi. In alto una colomba, simbolo dello Spirito Santo, spande raggi di luce, e vola verso la Vergine: sotto è dipinto un basamento a riquadri marmorei, sul quale leggesi questa iscrizione: HOC OPUS FIERI FECIT JULIANUS QUONDAM MARTINI CETTI DE SANCTO GEMINIANO MCCCCLXXXII. Su questo finto basamento s' alzano due pilastri con basi e capitelli, i quali sostengono una cornice ornata d'intagli.[2]

[1] Vedi Pecori, *Storia della Terra di San Gimignano*, op. cit., parte IV, cap. I, pagg. 525 526.

[2] Le figure sono di grandezza naturale. Sopra il banco che trovasi dinanzi alla Vergine è dipinto un libro aperto nel quale essa leggeva: un altro chiuso è dall' altro lato. La parte inferiore del banco ha un ripostiglio, diviso internamente a metà da una tavoletta: nella parte superiore si vede un orologio a polvere sopra un libro chiuso, sotto al quale pende un rotolo spiegato in cui leggesi il seguente versetto: LAVDATE · DOMINVM · OMNES · GENTES · LAVDATE · EVM · OMNES · PO[PVLI], che è il primo del salmo 116 del re David. Nel rovescio del foglio arrotolato possiamo distinguere quest' altra iscrizione: INITIVM · SAPIENTIAE · TIMOR · DOMINI, che è la seconda parte del nono versetto del salmo 110 dello stesso Re. Un altro libro sta presso al primo,

Sebbene in questo affresco si riscontri la maniera di Domenico, esso difetta nondimeno di quella coscienziosa e bella esecuzione tecnica, di quelle forme e caratteri piacenti, di quel bel modo di colorire e modellare, di quel chiaroscuro e rilievo e di quel drappeggiare, che si riscontrano nei dipinti della cappella di Santa Fina in questa stessa Collegiata. Raffrontando i lavori fatti in tempi diversi, si nota in questo di cui ora parliamo un'opera inferiore, sotto ogni riguardo, sebbene vi si trovi un'arte materialmente più progredita. La composizione sembra derivata da una del maestro. Forse egli prese a fare il lavoro, ma ne affidò l'esecuzione a qualche suo scolare od aiuto; e siamo disposti a credere che questo aiuto fosse Sebastiano Mainardi. È anche possibile che il Ghirlandaio cedesse la commissione al Mainardi medesimo, fornendogli qualche disegno.

Affresco nel Palazzo della Signoria in Firenze.

Il 5 ottobre del 1482 fu dato incarico a Domenico di dipingere nel Palazzo della Signoria la Sala dell'orologio, [1] cioè la parete verso la Dogana. [2]

ma aperto; un terzo è chiuso, presso al quale si vede un astuccio. Un cartellino attaccato con due ostie alla tavola di divisione ha queste parole: INITIVM SAPIENTIAE TIMOR DOMINI. Nella parte inferiore vi sono quattro libri chiusi, ed un vaso di maiolica coperto da carta: sul pavimento, nel mezzo, è dipinto un vaso con fiori.

La Vergine porta in capo un velo, e indossa, come di solito, la veste rossa con sopra il manto azzurro, che ora ha perduto in parte il colore. Nei luoghi ove manca il colore, resta allo scoperto la preparazione rossiccia. Così, nel paese e negli alberi e in qualche parte degli accessori manca, più o meno, la tinta. La testa dell'Angelo sembra copiata dal vero, e similmente anche quella della Vergine. L'Angelo veste una tunica giallastra allacciata a metà della vita.

[1] Questa è la sola pittura che si vede in quella sala, essendo le altre pareti coperte da una tinta azzurra con gigli dorati. Da questi prese il nome di Salone dei gigli.

[2] Si hanno documenti dai quali risulta, che furono fatti pagamenti per questo lavoro in più rate, e cioè in data dell'8 novembre 1482, del 31 dicembre 1482, del 17 marzo 1483 e del 7 aprile 1484. Vedi in

In questo affresco, nel mezzo della parete, vedesi dipinta una loggia aperta sul davanti e sostenuta ai lati da quattro pilastri di bello stile del Rinascimento. Sotto questa loggia, nel mezzo, sta seduto in trono San Zanobi. Si presenta di fronte allo spettatore, ed è di grandezza maggiore del naturale. Egli è vestito pontificalmente e con la mitra in capo. Ha la mano destra sollevata in atto di benedire, mentre tiene nell' altra mano il pastorale. Alla sua destra vedesi, ritto in piedi, un Santo diacono con le mani giunte a preghiera e rivolto a San Zanobi. Dall' altro lato è dipinto un secondo Santo anch' esso rivolto in atto reverente verso San Zanobi. Dietro a quest'ultimo è steso un drappo ricamato in oro. Superiormente, nella lunetta della finta parete, è figurato a chiaroscuro, su fondo giallastro, un bassorilievo con la mezza figura della Vergine che tiene il Putto in braccio: si presenta di fronte allo spettatore e benedice. Ai lati v' è un Angelo in atto d' adorare a mani giunte. In questo bassorilievo vedonsi imitate da Domenico le belle terracotte di Luca della Robbia. Dalla arcata a sinistra di chi osserva, si scorgono in lontananza il campanile di Giotto e parte della chiesa di Santa Maria del Fiore.

Sul davanti dell' affresco, da una parte è dipinto a chiaroscuro, ad imitazione del marmo, un leone accovacciato di profilo, con le gambe di dietro posate sul pavimento, e con la testa e lo sguardo rivolti vesso lo spettatore. Questo leone tiene nella zampa un' asta, alla quale è attaccata una bandiera svolazzante per l' aria avente l'arme del Popolo e del Comune di Firenze.[1]

propósito il Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. I, pagg. 576 578. Questo lavoro è ricordato dal Vasari (vol. V, pag. 79) e dall'Albertini nel suo *Memoriale.*

[1] Rappresenta il Marzocco.

Dall' altro lato doveva esservi dipinto un altro leone, ma manca perchè vi fu aperta una porta: non v'è rimasta che porzione della bandiera. Manca pure la metà inferiore della figura del Santo che sta alla sinistra di San Zanobi. Il rimanente della finta architettura che si stende su tutta la parete, ha quattro grandi pilastri, i cui ricchi capitelli fingono di sostenere il cornicione del soffitto di legno dorato con Leoni, che rappresentano lo stemma del Comune e della Chiesa.

Sopra le porte vi sono due finti vani: in quello a sinistra dello spettatore v'è dipinto, di grandezza naturale, Bruto ritto in piedi e vestito alla romana. Si presenta questa figura di fronte allo spettatore. Nella destra tiene la spada, mentre con l'indice dell' altra mano alzata accenna al cielo. Nel mezzo sta Muzio Scevola, che si presenta pure di fronte. Ha questi la mano destra entro al fuoco, che arde in un vaso collocato su di una ara di forma classica: volge il capo verso Camillo che sta dal lato opposto, e coll' indice dell' altra mano mostra a lui la sua che è tra le fiamme. [1] Camillo vedesi quasi di fronte, ma è rivolto alcun poco verso Scevola in atto di guardarlo. Nella mano destra alzata impugna la lunga asta della bandiera che sostiene ritta e appoggiata alla finta cornice, mentre tiene al fianco l' altra mano rovesciata.

Nell' arco dell' altra parte vedesi per primo Decio pure di fronte, il quale piegato alcun poco alla sua destra, accenna coll' indice della mano al cielo, mentre tiene al fianco l' altro braccio coperto dal manto. Nel mezzo v'è Scipione, rivolto alquanto dall'altro lato verso Cicerone. Ha il braccio sinistro piegato e la mano aperta, come in

[1] Il nome di Scevola che trovavasi scritto sotto a questa figura è ora perduto a causa d'uno spacco nel muro. Manca anche il colore nella parte inferiore della figura.

atto di conversare. Nell'altra mano alzata tiene un lungo bastone appoggiato alla finta cornice. Cicerone che si presenta parimenti di fronte, tiene il braccio sinistro piegato e la mano aperta, ed è rivolto con la testa verso Scipione, tenendo nell' altra mano il bastone coi fasci consolari e la scure nel mezzo. [1]

Ai lati degli archi sono dipinti sei finti tondi con bassorilievi di busti d' Imperatori romani e di donne. Nel centro del grande arco della loggia è figurata, di finta scultura, una piccola statua di forma classica.

Questa pittura decorativa è assai piacevole a vedersi. Bello è lo stile dell'architettura e ricca ne è la ornamentazione, a imitazione dell' arte classica. Buona è la prospettiva, ben diviso lo spazio, bene distribuite sono le figure. Quelle dei personaggi vedute di sotto, scor-

[1] I nomi di questi personaggi sono scritti in latino sotto a ciascuna figura.

Si ha in questa sala un genere di decorazione che era specialmente in uso tra i senesi, seguiti dai pittori umbri come abbiamo già fatto notare nel vol. III di quest'opera, a pag. 280 e seguenti, discorrendo delle pitture murali che fece Taddeo Bartolo nel Palazzo pubblico di Siena, ove vedonsi dipinti uomini illustri ed imperatori romani. Un altro esempio di questo genere di decorazioni l'abbiamo ricordato anche parlando della sala del Consiglio nell'antico palazzo di Lucignano (vol. III, pagg. 282-283, in nota). Se ne ha pure un altro esempio, tra i pittori umbri, nel dipinto di Ottaviano Nelli nel Palazzo Vecchio di Foligno, ove sono rappresentate le colossali figure, in parte mutilate o mancanti, di illustri personaggi romani. Anche sotto a queste figure stanno scritti i rispettivi nomi in latino, con leggende che si riferiscono ai personaggi rappresentati. Di quest'opera avremo occasione di parlare nella vita di quel pittore; frattanto vedasi ciò che si disse nella nostra edizione inglese *The history of painting in Italy*, vol. III, pag. 91.

Rappresentazioni consimili furono già da noi ricordate nel palazzo Baglioni in Perugia, eseguite da Domenico Veneziano, ma ora perdute, ove erano dipinti venticinque personaggi illustri in guerra, filosofia, ragion civile e pittura (vedi, vol. V di quest'opera, pag. 120). Anche in Firenze, prima del Ghirlandaio, Andrea del Castagno dipinse in una sala alla Legnaia molti uomini illustri e Sibille (vedi vol. V di quest'opera, pag. 85 e seguenti). In Perugia questo modo di decorazione fu adottato dal Perugino nella sala del Cambio (vedi l'edizione inglese di quest'opera, vol. III, pag. 211).

ciano bene; le loro mosse sono franche e risolute, e convenientemente in armonia tra loro. Il disegno è sicuro. Se però bene si osservi, scorgesi che la parte superiore della pittura (specialmente nelle figure di Decio, Scipione e Cicerone) è eseguita pel disegno, per una certa magrezza di forme e per la crudezza delle tinte, men bene della parte inferiore. Ciò può essere derivato forse dall'essersi valso Domenico dell'opera di aiuti nella esecuzione della parte architettonica, degli accessori e dei personaggi. A noi sembra che in queste parti si riscontrino i caratteri che ricordano la maniera di David, fratello di Domenico. [1]

Il 4 febbraio 1483 nacque a Domenico un figliuolo, al quale fu posto nome Rodolfo, ed il 20 maggio di detto anno gli fu allogata « la tavola per la cappella del Palazzo della Signoria che poi non fece altrimenti. »[2]

Tavola per la Cappella del palazzo della Signoria in Firenze.

Il 20 novembre dell'anno 1484 Antonio Dei « dette *amore Dei* al monastero di Cestello di Firenze, uno degnissimo tabernacolo da tenere il Sacramento della Eucaristia di marmo bianco, chon uno sportellino di bronzo di mano di Donatello e una choppa di cristallo bellissima, il quale tabernacolo miracholosamente rimase illeso nella chiesa di Santo Spirito quando arse tutta la

Tabernacolo pel Monastero di Cestello in Firenze.

[1] Questo affresco del Ghirlandaio non ha luce abbastanza favorevole perchè si possa bene esaminare. La pittura, oltre ad essere oscurata dal tempo, ha subito vari danni. Come fu da noi notato, si è prodotto nel muro un crepaccio che ha tagliato la parte inferiore della figura rappresentante Muzio Scevola, privandola in parte del colore inferiormente, e del nome che v'era scritto sotto. Ai giorni nostri fu addossato un tramezzo alla parete, al che si riparò recentemente con molta cura e diligenza; si fermò l'intonaco dove occorreva, e si pulì la pittura dalla polvere e dal sudiciume che la ricopriva. Non resta ora che togliere le bandiere nazionali che improvvidamente furono collocate in questo locale e che lo riempiono ed ingombrano. È da sperare che esse sieno tolte da questa sala e conservate, come devesi, altrove.

[2] Vedi nel Vasari, edito dal Sansoni, il *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Domenico Ghirlandaio*, tomo III, pag. 279.

chiesa nel 1460. » Intorno a questo tabernacolo « si fece dipingere un padiglione e due Angioli per mano di Domenico et Davit di Tommaso Ghirlandajo per prezzo di S. 40, ma li Angioli dovevano essere di mano di detto Domenico. »[1] S' ignora qual fine abbia avuto questo lavoro.

Il 30 dicembre di quell' anno 1484 « dagli Operai di Santa Maria del Fiore gli è venduta una sepoltura tra il campanile e la chiesa, » e nell' anno seguente (1485) gli « muore madonna Costanza sua moglie. »[2]

Pitture nella cappella Sassetti nella chiesa di Santa Trinita in Firenze.

Il 25 dicembre 1485, come vedremo, terminò di dipingere la cappella Sassetti e la tavola dell' altare nella chiesa di Santa Trinita in Firenze. Questa cappella è di architettura severa e semplice, della forma particolare del sec. XIV, e non in uso nel secolo XV in cui visse Domenico; la qual forma riscontrasi pure nella cappella del cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte presso Firenze, e in quella di Santa Fina a San Gimignano. La cappella di Santa Trinita è piccola ed ha le pareti molto alte, per la qual cosa manca ai lati lo spazio necessario per esaminare a debita distanza le pitture, e specialmente quelle che trovansi in alto nelle lunette. L' affresco che esiste nella grande lunetta della parete dietro l' altare è in migliori condizioni degli altri, perchè può vedersi stando fuori della cappella, alla distanza dovuta, e la parete in cui è il dipinto è la meglio rischiarata, ricevendo luce dalla finestra della chiesa, che è da quel lato. Si può credere che Domenico dipingendo questa cappella si valesse dell' opera del fra-

[1] Per queste notizie vedasi: Ulderico Medici, *Dell' antica chiesa dei Cistercensi, oggi Santa Maria Maddalena de' Pazzi in Firenze* (Firenze, tipografia editrice della *Gazzetta d' Italia*, 1880), pag. 18, e il Vasari, edito dal Sansoni, tomo IV, pag. 466, nota 3ª.

[2] Vedi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 270 in nota, e il *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Domenico Ghirlandaio*, a pag. 280.

tello David e forse anche del Mainardi e dell'altro fratello Benedetto per gli affreschi che erano in peggiore posizione per essere veduti, servendosi beninteso dell'opera loro secondo quanto ciascuno sapeva, e sotto la sua direzione.

I dipinti della detta cappella sono racchiusi entro una finta architettura di stile classico del Rinascimento, simile a quella, come abbiam già notato, della cappella di Santa Fina in San Gimignano, dove Domenico imitò l'ordine architettonico e la decorazione di Giuliano da Majano. Se nelle pitture di San Gimignano predomina il sentimento, e le figure sono piene di freschezza giovanile, in queste di Santa Trinita abbiamo un'arte più progredita, più severa e grandiosa di quella degli affreschi nella cappella Sistina, che, come sappiamo, furono eseguiti dopo quelli di San Giminiano. In questi capolavori della cappella Sassetti tutto dimostra come Domenico camminando sicuro nella via in cui s'era messo, senza lasciarsi fuorviare da ricerche innovatrici, seguitava i grandi precetti di Giotto, dell'Angelico e di Masaccio, contentandosi di aggiungervi i progressi che la pittura aveva fatto al suo tempo. In questi affreschi e specialmente in quello rappresentante le Esequie di San Francesco, il Ghirlandaio mostra uno stile veramente grandioso, severo e monumentale.

Vôlta della cappella.

La vôlta è divisa in quattro scompartimenti. Sul fondo azzurro stellato dipinse di grandezza naturale altrettante Sibille sedute sulle nubi, ritratte di fronte. Esse sono racchiuse entro un cerchio dorato, e spandono attorno raggi di luce framezzati da spade o lingue serpeggianti.

La Sibilla che trovasi sopra l'altare è alquanto rivolta verso sinistra e guarda in basso. Tiene un rotolo spiegato sul ginocchio sinistro, in parte sollevan-

dolo con la mano destra, mentre vi appoggia l'indice dell'altra mano indicando la profezia. Porta in capo un panno bianco. Ha la veste azzurra, il manto rosso con fodera gialla ed una fascia gialla attorno alla vita. Nel rotolo spiegato leggesi: IN . VLTIMA . AVTEM . AETATE.

La Sibilla che rimane sopra l'affresco rappresentante le Esequie di San Francesco, presentasi parimenti di fronte. Nella mano sinistra sollevata e nell'altra abbassata tiene spiegato il rotolo contenente la profezia. Anch'essa si volge alcun poco con la testa e lo sguardo per osservare da un lato, verso la sua sinistra e in basso. Un panno bianco le copre pure il capo: indossa una veste di color violaceo ed è in parte coperta da un manto rosso con fodera verde. Nel rotolo si legge: INVEM . SIBILE . VERBVM . PALPABITVR . GEMINA . BIT.

La terza Sibilla presentasi anch'essa di fronte. Posa la mano destra sul rotolo che tiene sulle ginocchia, in parte sollevato con l'altra mano. Ha un panno bianco sul capo, che le scende ai lati e si unisce nel mezzo della veste sul seno. Indossa una veste rosso-violacea, e sopra un manto azzurro con fodera gialla. Nel rotolo leggesi: HEC . TESTE . VIRGIL . MAGNVS .

L'ultima si presenta alquanto di fianco, rivolta verso la sua destra. Tiene il rotolo sulle ginocchia posandovi sopra la mano sinistra. Ha il capo abbassato come fosse intenta a ciò che sta scrivendo. Con la testa scoperta indossa una veste azzurra fermata da fascia gialla, sopra alla quale veste le sta un manto parimenti di color giallo.

Questi quattro scompartimenti sono circoscritti da altrettanti costoloni che fanno da cornice, dipinti a festoni con foglie, fiori e frutta e legati da una fascia dorata. Nel centro v'è l'arme della famiglia Sassetti.

Le Sibille mostrano regolarità di forme, arie

di teste giovanili e quel modo severo ed elegante nelle mosse, e nel drappeggiare, che è una delle caratteristiche di Domenico. In queste figure sembra abbia imitato le opere di scultura di Benedetto da Majano (come si ebbe già ad osservare, discorrendo degli affreschi della cappella di Santa Fina in San Gimignano) più che alcun altro artista del tempo. Per quanto pregevoli sieno queste figure delle Sibille, è però da notare che hanno forme piuttosto magre, panneggiamenti non privi di una certa ricercatezza (anche pel modo col quale terminano a lunghi strascichi accomodati attorno alla figura), e un' azione che risente più della scultura che della pittura. Il colore delle carni è chiaro e luminoso, con tinta chiaro-giallognola nelle parti illuminate: azzurrognole sono le mezze tinte e verdastre le ombre. Il tutto è rafforzato e ripassato con tratti di colore, che servono così a dare l' ultima finitezza e rotondità alle forme. I toni delle vesti staccano per giusto valore delle tinte.

Se si confrontano queste Sibille con le figure dipinte nell' affresco sottostante, in cui è rappresentata la Resurrezione del fanciullo della famiglia Spini, con quelle dell' affresco nella grande lunetta superiore, con le altre dell' affresco rappresentante i funerali di San Francesco, e infine coi ritratti degli ordinatori che trovansi sulle pareti ai lati ove era la tavola dell' altare, scorgesi come Domenico cercasse di dare alla sua opera un carattere grandioso e monumentale, e curasse che le forme fossero, per quanto era possibile, rispondenti al vero.

Lunetta della parete sinistra.

Nella lunetta della parete a sinistra di chi entra in cappella, vedesi figurato di profilo il giovanetto San Francesco nudo e inginocchiato, quando rinunzia al padre ogni cosa terrena e perfino le vesti, dinanzi al ve-

scovo d'Assisi a cui con espressione fiduciosa volge lo sguardo. Il Vescovo, alquanto piegato della persona, l'abbraccia e lo copre con parte del suo manto. È questo un gruppo che non manca di verità e di naturalezza. Intorno al Vescovo, ma più indietro, vi sono sei persone del suo seguito in variati e naturali atteggiamenti. Le due ultime vicine al Vescovo stanno osservando fuori del quadro, dinanzi a sè; le altre sono invece rivolte a guardare il padre del giovane Francesco, che trovasi dall'altra parte del quadro e in faccia a loro. Queste figure ricordano quelle dell'affresco nella cappella Sistina in Roma, che si presentano per le prime dietro agli Apostoli Pietro e Paolo inginocchiati dinanzi al Salvatore. [1]

Dall'altro lato in faccia al Vescovo sta Bernardone, che tiene le vesti del figlio sul braccio sinistro piegato. La sua aria di volto non è d'uomo adirato o minaccioso. Ha il braccio destro abbassato e quasi abbandonato. La corda di cui voleva servirsi per battere il figlio, pare stia per cadergli dalle mani. Mal fermo sulle gambe e piegato alcun poco verso la sua sinistra, sembra venir meno. [2] Il vicino, che sta alla sinistra di Bernardone e lo guarda fisso in volto, mentre si fa innanzi per assisterlo posa la mano sinistra sulla sua spalla e tiene

[1] Anche quella figura che vedesi in questo affresco della cappella Sassetti, che è la prima sul davanti presso al Vescovo, e volge alquanto le spalle per osservare il padre di Francesco, ha lo stesso movimento, ed è anche vestita allo stesso modo della figura dipinta nell'affresco della Sistina che si trova nel medesimo luogo, sul davanti, rivolta ad osservare il Salvatore.

Che Domenico si servisse per queste figure dello stesso disegno risulta da ciò, che quelle nell'affresco di Santa Trinita sono in minor numero dell'altre che si vedono nell'affresco della cappella Sistina, le quali sembrano un rifacimento, con varie modificazioni, di alcune che stanno dalla medesima parte nell'affresco già ricordato.

[2] La figura di Bernardone ha sofferto, specialmente nella parte inferiore, che è ripassata con colore.

dietro l'altra. Dal lato opposto, sul davanti, in vicinanza a Bernardone, vi sono tre altre figure. La prima trovasi sul davanti e si presenta di schiena allo spettatore. È un uomo giovane con folta e ricciuta capigliatura, rivolto, esso pure ad osservare Bernardone, mentre solleva in parte il manto con le braccia mezzo piegate.[1] Le due figure vicine, alla sua sinistra, rappresentano due uomini più innanzi negli anni. Il primo si vede di tre quarti e il secondo quasi di fronte: entrambi osservano il Vescovo che copre la nudità del figlio di Bernardone. Dietro a questi v'è un'alta torre quadrata, vicino alla quale si vedono tre uomini rivolti ad osservare le persone del seguito del Vescovo, che stanno loro di contro dall'altro lato del quadro. Quello di mezzo è un uomo con folta e ricciuta barba, che con l'indice della mano destra accenna al gruppo delle persone che gli sta dirimpetto.

Nel mezzo del quadro, tra Bernardone assistito dal vicino, ed il Vescovo che copre il giovane Francesco, ma alquanto più addietro, veggonsi un uomo di mezza età ed un giovane. Il primo si presenta di fronte: ha la mano sinistra al fianco, mentre coll'indice della mano alzata dell'altro braccio mezzo piegato, accenna al giovane che gli sta alla destra ma in parte da lui nascosto, il Vescovo. Nel fondo, a sinistra dello spettatore, veggonsi le mura turrite che circondano una città lambita da un corso d'acqua. Questa città ha molta somiglianza con Firenze veduta di fuori da porta Romana a porta San Frediano. Sulla spiaggia si trovano qua e là uomini, donne, fanciulli, un giovane che corre, due uomini che lo seguono correndo essi pure, e un altro più da lungi che sale a cavallo la rampa del ponte, che

[1] La testa di questo giovane ha sofferto ed i capelli sono ripassati con colore. Hanno pure sofferto le figure che gli stanno dappresso.

mette alla porta della seconda torre. Più da lungi le mura volgono ad angolo, di fronte allo spettatore: nel mezzo fra le due torri che difendono le mura vi è una porta. Ancora un poco più da lontano scorgesi un ponte a due arcate, e una torre con una scalinata per cui si scende all' acqua. In essa vedonsi alcune barche e navigli condotti da uomini che remano. Più da lungi, nel mezzo, v'è un fortilizio. Da un lato s'elevano alcune montagne; dall'altro, dietro alla città, altre montagne sono coronate da castelli. [1]

Compartimento della parete sinistra.

Nello compartimento inferiore è figurato il Santo nel momento in cui riceve le stimmate. San Francesco è sul davanti, nel mezzo, in un luogo solitario. È rivolto

[1] Il soggetto figurato in questo affresco era stato trattato per lo innanzi dai predecessori di Domenico in modo drammatico, come può osservarsi nei dipinti della navata di mezzo della Chiesa inferiore, e così anche in quella superiore di San Francesco d'Assisi (vedi il vol. I di quest'opera, pag. 257 e pag. 346); in uno degli affreschi della cappella Bardi in Firenze (vedi vol. I di quest'opera, pag. 522); in uno dei quadretti che trovansi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze (vedi vol. II di quest'opera, pag. 30), dove il Padre del giovane Francesco, tenendo le vesti del figliuolo, vuole pieno d'ira inveire contro di lui, ed a stento è trattenuto dai vicini, mentre Francesco ritto in piedi, con le braccia alzate e le mani giunte a preghiera, vien coperto dal Vescovo col manto. Sembra che il Ghirlandaio abbia voluto qui figurare il momento in cui il padre di Francesco, vedendo il figlio risoluto, si trattiene dall'usare contro di lui nuove sevizie, avendo potuto riavere il danaro dato da Francesco al prete Paolino, custode della chiesa di San Damiano, e da lui rifiutato. * Forse lo figurò in questo modo per desiderio dell'ordinatore che portava lo stesso nome del Santo. Sia che Domenico l'abbia eseguito come gli era stato ordinato, sia che egli l'abbia così pensato, certo è che il modo col quale il soggetto fu rappresentato si scosta dalla forma con la quale era stato precedentemente trattato, e da quanto anche la storia narra del padre di Francesco, che dicesi si mostrasse in tutta la sua vita sempre severo verso il figlio. Comunque sia, certo è che noi preferiamo il modo col quale questo soggetto fu trattato dagli altri pittori, anzichè come fu condotto da Domenico, perchè la scena è più drammatica e meglio rispondente al carattere che si dice abbia avuto Bernardone.

* Vedi Alessandro Guidi, *Le Basiliche di San Francesco di Assisi e della Madonna degli Angeli, con un compendio della vita di esso serafico Padre.* Roma, tipografia Poliglotta della R. C. di Propaganda Fide, 1873, a pag. 10 e seguenti.

di tre quarti verso la sua destra. Ha il ginocchio sinistro posto in terra e aperta la mano del braccio destro allungato, mentre l'altro braccio è mezzo piegato con la mano ugualmente aperta. Spingesi con la persona alcun poco innanzi, tenendo la testa sollevata e gli occhi fissi al Salvatore, che gli appare di faccia, sospeso in aria con le ali di Serafino, e crocefisso come se fosse sulla croce, circondato da teste alate di Serafini e Cherubini, e irradiante d'intorno raggi di luce. Il compagno di San Francesco sta da un lato, pure sul davanti, alla sinistra di chi osserva. Si presenta quasi di fronte inginocchiato e incurvato a destra, col braccio diritto steso e la mano aperta ed appoggiata a terra, mentre ha l'altro braccio piegato con la mano aperta sul capo. È colpito dall'apparizione, ed osserva pauroso e sorpreso verso il cielo. Dietro San Francesco, a destra dello spettatore, vedonsi due animali che sembrano caprioli. Uno di questi ritto in piedi volge di scorcio il dorso a chi osserva; il secondo è accovacciato con la testa in avanti: ambedue volgonsi tranquilli verso il Santo.

Pochi rialzi di terreno in senso trasversale e quasi paralleli servono di sfondo alle figure; un po' più lungi del Santo sorgono dei cespugli fioriti. Fra questi arbusti sorge rigoglioso un albero avente in cima copiosi rami verdeggianti a guisa di ampio ventaglio. Da questo lato serpeggia un fiume, che dal fondo del quadro si avanza lambendo le falde dei poggi per giungere fino in vicinanza delle figure. Sulla riva veggonsi di profilo due uomini a cavallo. Uno di questi con la testa bassa si abbevera, mentre il suo cavaliero guarda in alto tenendo la mano aperta presso alla fronte. Anche l'altro osserva in alto ove veggonsi volare alcune pernici che sono inseguite da un falco. Poco discosto da questo gruppo v'è un terzo cavaliere, e dietro a lui, ma ancora più

lontane, veggonsi delle figurette a cavallo od a piedi, che corron lungo la riva dirette verso una casa. Poco lungi da queste figure si scorge un ponte ad archi che mette alla riva opposta. Più distante, ma sempre a destra dello spettatore, trovasi una città circondata da mura con torri, la quale per i fabbricati dell' interno si riconosce esser Pisa. Il che dimostra che Domenico era già stato a lavorare in quella città prima di metter mano ai dipinti della cappella Sassetti.

Sul davanti, a destra dello spettatore, si stendono per l' aria alcuni rami d' un altro albero ricchi di foglie. Dietro la città sorgono alcune colline verdeggianti, dominate più da lungi da montagne. Al basso, sulla riva del fiume, scorgesi un castello cinto da mura e da torri. Nel mezzo del quadro, ma alqunto lontano da San Francesco e dal compagno, veggonsi due frati. Il primo di questi in atto vivacissimo, accenna al secondo con la mano del braccio destro sollevato l' apparizione celeste. Sul davanti a sinistra di chi osserva, dietro al compagno di San Francesco, vedesi un ammasso di terra sassoso con alcune pietre. Dietro ai due frati già menzionati, una strada fiancheggiata qua e là da alberi conduce alla cima di un alto monte scosceso formato da grandi massi tagliati a picco, che sorge isolato da questa parte. Sulla cima del qual monte v' è un convento con la chiesa e la torre circondato da celle, da alberi e da un bosco. Qui è evidente che Domenico volle figurare il convento della Verna, dove San Francesco ricevette le stimmate. Più sotto ed alquanto più da lungi, nel mezzo del quadro, son dipinti alcuni colli aridi e scoscesi, sopra uno dei quali vedesi un grande castello fortificato con un' alta torre che levasi nel mezzo. Dall' altro lato, a sinistra di chi osserva, si scorge la campagna coperta di verdura e di alberi; poi su di un poggio un fabbricato,

e più da lungi alcune montagne. Il cielo è qua e là velato da nubi: gli uccelli inseguiti, come già fu notato, dal falco, cercano salvezza volando rapidamente verso il bosco della Verna sulla cima del monte.

Tutto è qui ben disposto e equilibrato in ogni parte: le linee che ne risultano sono in buona armonia tra loro. Evidentemente Domenico volle seguire le leggi del bassorilievo, riscontrandosi una certa somiglianza con quello rappresentante lo stesso soggetto che trovasi nel pulpito in Santa Croce, scolpito da Benedetto da Majano. [1]

Lunetta della parete destra.

Nella lunetta di contro, figurò Domenico San Francesco dinanzi al Soldano di Sorìa nell' atto di passare illeso framezzo al fuoco. Il Soldano sotto ad un baldacchino, con le tende alzate ai lati, siede di fronte nel centro su di un trono di forma classica, al quale si sale per tre gradini. Ai lati, seduti sui gradini, stanno due uomini. Quello che trovasi dal lato di San Francesco posa la mano destra su di un libro chiuso che gli sta ritto sul ginocchio sinistro, mentre tiene l'altra alzata. Guarda da un lato dinanzi a sè in atto pensieroso. Di quello che è dall' altra parte non vedesi che porzione della figura, essendo quasi completamente nascosto da un' altra che or ora descriveremo.

Da questa parte, a destra dello spettatore, sta di profilo il Santo con la persona rivolta verso il fuoco che arde in mezzo sul pavimento marmoreo dinanzi al Sultano. Con la mano del braccio sinistro abbassato, il Santo raccoglie in parte sollevandola alcun poco, la tunica, ed è rivolto con la testa e con lo sguardo al cielo. Ha l'al-

[1] Questo affresco ha sofferto moltissimo. Il colore è in gran parte oscurato, e la testa della figura di San Francesco con una piccola parte della pittura attorno è stata rifatta su di un pezzo d'intonaco nuovo, ma non ai giorni nostri. Le luci degli alberi come degli altri accessori, sono lumeggiate con oro.

tro braccio piegato tenendo aperte tre dita della mano come in atto di benedire, mentre avanza il piede sinistro accingendosi a passare framezzo alle fiamme. Dietro al Santo trovansi due suoi compagni frati, dipinti parimenti di profilo ma in ginocchio. Il primo di questi ha le mani giunte a preghiera, e guarda i falsi sacerdoti che stanno dall' altra parte del fuoco di contro al Santo. Del secondo non vedesi che parte della figura, perchè nascosto dal primo che gli sta dinanzi: ha la testa e lo sguardo fisso rivolti al cielo.

Alla destra di queste figure, ma più indietro, ve ne sono altre due ritte in piedi. La prima si vede di tre quarti; ha il braccio sinistro piegato e il destro similmente, ma un poco allungato: osserva i sacerdoti pagani che trovansi dall' altro lato. La seconda figura sta alla destra di questa in parte da essa nascosta. Ha il mento coperto da folta barba; con la testa e lo sguardo volgesi alla sua sinistra, guardando dinanzi a sè.

Dall'altra parte, sul davanti e di riscontro a San Francesco, trovasi la figura che, come abbiam detto, nasconde uno dei due che stanno seduti sui gradini. Questa si presenta di schiena allo spettatore: indossa una larga veste stretta alla vita, ha il braccio sinistro piegato e con l' indice dell' altra mano abbassata accenna al fuoco, volgendo la testa, con capelli che terminano ricciuti sulle spalle, alla sua sinistra verso i sacerdoti pagani. Il primo di questi ha il capo coperto da una specie di turbante formato da un panno che gli gira attorno al capo, di sotto al quale scende ai lati un altro panno, i cui capi sono annodati sul petto. Ha il mento coperto da lunga barba, e la persona è in gran parte avvolta in un ampio manto. Volge questi la testa al Santo corrugando la fronte e fissandolo intensamente: ha le mani aperte e alzate, ed è in atto di muoversi dal lato oppo-

sto. Il suo vicino è rivolto pure dallo stesso lato. Tiene la mano sinistra abbassata lungo il fianco e l'altra aperta e alzata. Egli volge la testa al Santo ma non lo sguardo, poichè è intento ad osservare dinanzi a sè fuori del quadro.

Dietro a queste figure ve ne sono altre due, delle quali vedonsi le sole teste. Una di esse, quasi di fronte, ha folta barba ed i capelli divisi nel mezzo, che gli scendono ai lati sulle spalle. Corrugata la fronte, osserva con gli occhi alzati dinanzi a sè. Dell'altra figura vedesi soltanto il profilo della faccia rivolta dal lato opposto, e sembra che stia in atto di allontanarsi. Il Sultano volge la testa e lo sguardo a questo gruppo di persone. Ha la mano sinistra chiusa e appoggiata sulla gamba, mentre con l'altra abbassata accenna a quelle persone il Santo che si prepara per passare attraverso il fuoco.

Il pavimento è a finti riquadri di marmo colorati, ed ai lati della parete vi sono due stretti ma alti finestroni, divisi ciascuno nel mezzo da una colonnetta.[1] Da questi scorgesi la campagna verdeggiante, nella quale serpeggia un fiume fiancheggiato da folti gruppi d'alberi: qua e là si vedono alcuni fabbricati, da un lato, una città, ed in fondo alcune montagne. Il tutto si stacca sull'azzurro del cielo velato in parte da nubi.

Qui pure abbiamo, come sempre nelle opere del Ghirlandaio, una composizione bene ordinata e in armonia. Però in quest'affresco (come pure nell'altro che si vede di faccia) i pregi della esecuzione tecnica non agguagliano quelli che si ammirano negli altri dipinti di cui fra breve avremo occasione di discorrere. È pertanto da ritenere che anche in quest'af-

[1] Questi finestroni sono simili a quelli che una volta aveva la cappella, come ancora può vedersi all'esterno di essa.

fresco abbiano lavorato gli aiuti sotto la direzione del maestro. Vi presero probabilmente parte il fratello David, il Mainardi e anche l'altro fratello Benedetto nel dipingere gli accessori e le parti meno importanti.[1]

Compartimento inferiore della parete destra.

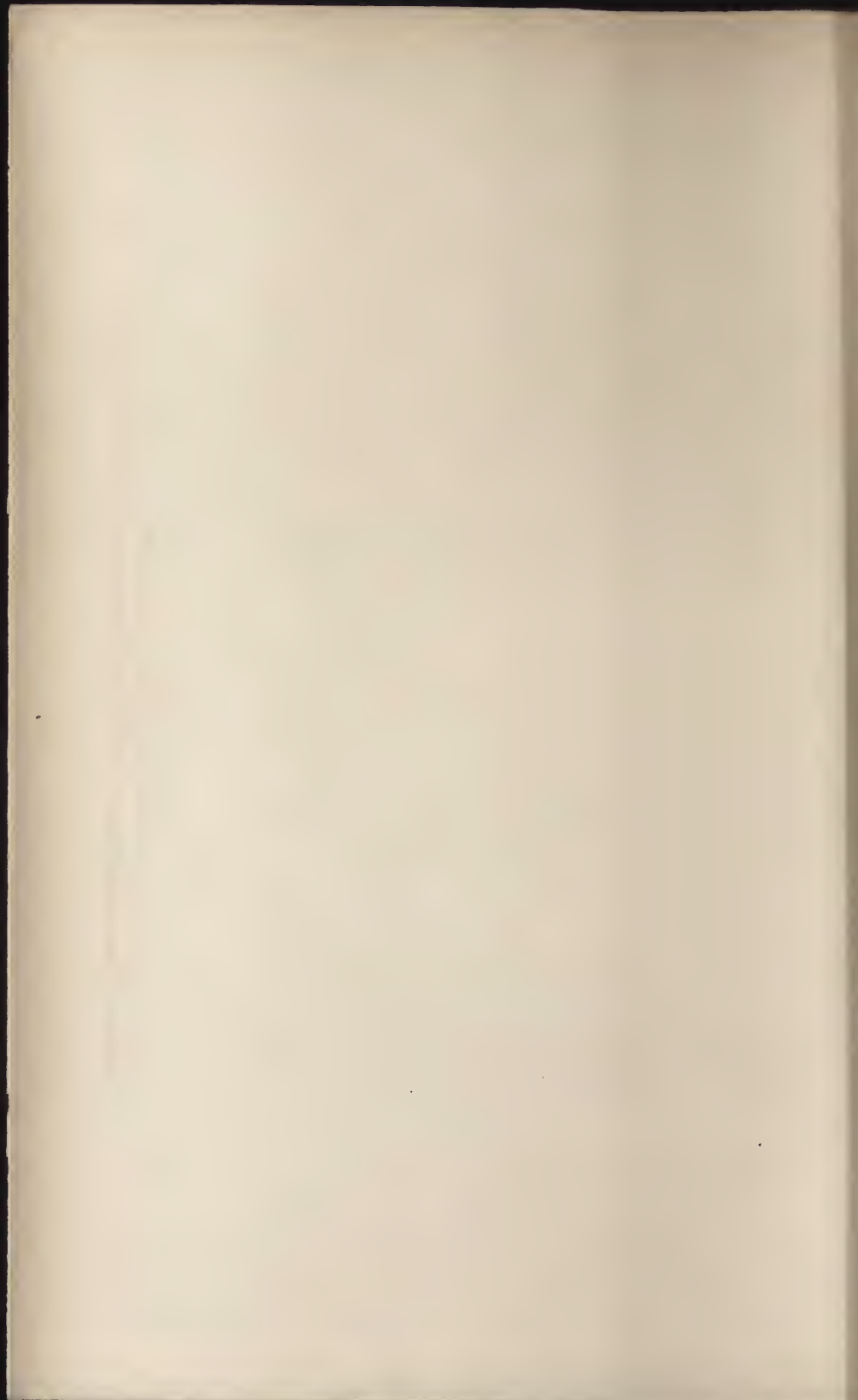
Inferiormente a questo affresco sono raffigurate le esequie di San Francesco, dove vedesi Girolamo, gentiluomo di Assisi, il quale dubitando della verità delle stimmate di cui fu privilegiato il Santo, apre al costato la tonaca per accertarsene.

Il soggetto di quest' affresco ricorda l'altro dei Funerali di Santa Fina a San Gimignano. Mentre nel secondo ammirasi, come abbiamo già avvertito, una certa freschezza giovanile, in questo della cappella Sassetti è evidente la stessa arte ma più formata e progredita di quella che si scorge nell' altro affresco già ricordato della cappella Sistina. In questo di Santa Trinità la forma è più grandiosa e più vera.

Nel mezzo, sul davanti, giace morto il Santo nel cataletto ed è ritratto di profilo. Vestito dei suoi abiti monacali appoggia la testa al cuscino. Il cataletto è coperto da un ricco drappo ricamato in oro. Sul davanti sta quasi di schiena un frate in ginocchio, alquanto incurvato, che tiene tra le mani la destra del Santo avvicinandosela per baciarla. Un altro frate, che si presenta quasi di fronte, sta inginocchiato dall' altra parte del cataletto. Questi pure è incurvato sulla salma del Santo tenendo tra le sue mani la sinistra del Patriarca: atteggiato il viso a dolore, piegasi per baciarla. Un terzo frate egualmente inginocchiato, e parimenti di faccia allo spettatore, tiene tra le mani il piede sinistro del Santo, e, pieno di mestizia, abbassa il volto per impri-

[1] Il dipinto è in qualche parte alterato nelle tinte, e in qualche altra (come per esempio nel fondo) il colore è caduto. Nel suo complesso nondimeno può dirsi ancora in sufficente stato di conservazione.

Vol. VII, pag. 270.

LE ESEQUIE DI SAN FRANCESCO.
Pittura di Domenico Ghirlandaio nella cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze.

mervi un bacio. Un altro frate, pure inginocchiato e con la testa in vicinanza a quella del Santo, col viso atteggiato a dolore, fissa vivamente lo sguardo lacrimoso in San Francesco.

Tra questi frati vedesi a noi di fronte, ritto in piedi, l'incredulo Girolamo alquanto piegato sul Santo. Con la mano del braccio sinistro piegato raccoglie in parte le pieghe della sua veste, mentre con l'altra aperto l'abito del Santo, gli tocca la ferita del costato per accertarsi delle stimmate. Un compagno di Gerolamo sta dietro a lui, tenendo il braccio sinistro mezzo piegato con la mano alzata ed aperta, il quale volgesi con la testa e lo sguardo animato alla sinistra verso il frate che sta dietro. Questi posa la mano sulla spalla sinistra della figura ora menzionata, mentre si fa innanzi pensieroso abbassando alquanto la testa per osservare ciò che sta facendo Girolamo. Dall'altro lato del quale, alla sua destra, trovasi un altro frate ritto in piedi, con la testa inclinata e con la mano aperta del braccio destro piegato. Egli osserva fissamente il costato del Patriarca. Dietro a quest'ultimo frate vedesi un sacerdote, che ritto in piedi, volge franco ed ardito il volto e gli occhi verso il gruppo che trovasi dall'altro lato del dipinto, alla destra dello spettatore.

Presso al frate che bacia i piedi del Santo, ve n'è un altro, ritto in piedi, il quale con le braccia piegate e le mani strette con le dita incrociate, volgesi verso il Santo, mostrandosi preso da vivo dolore. Dietro il guanciale del Santo sta il Vescovo coi suoi due assistenti, che si presentano di tre quarti. Egli è vestito degli abiti pontificali, con la mitra in capo, ed ha sul naso gli occhiali. Con le mani sostiene aperto dinanzi a sè un libro recitando le preghiere dei morti. L'espressione di questa figura è così naturale e vera, che bene a ra-

gione dice il Vasari « che il non sentirlo solamente, lo dimostra dipinto. »[1]

Il primo degli assistenti del Vescovo ha le braccia alquanto piegate, e tiene infilato nel terzo dito della mano destra l'anello a cui sono attaccate le catenelle del turibolo. Il compagno ha nella mano sinistra il secchiello dell'acqua benedetta, e nell'altra, col braccio piegato, l'aspersorio. Tanto l'uno che l'altro di questi frati stanno ad osservare con volto commosso la piaga che Girolamo scopre. Dietro al Vescovo e ai suoi due assistenti trovansi due figure, la prima delle quali si presenta di profilo, col braccio alzato e la mano aperta, in atto di avanzarsi. Della seconda, che sta dietro a questa ed al clero, non vedesi che la testa e parte della persona. La detta figura si presenta di tre quarti ed è rivolta ad osservare dinanzi a sè fuori del quadro.

Dall'altro lato, presso ai piedi di San Francesco, fanno riscontro al Vescovo ed ai suoi assistenti tre cherici. Il più grande, nel mezzo, sostiene con le mani la lunga asta della croce. Con la testa e lo sguardo è rivolto in alto, come sorpreso o colpito dalla vista di qualche oggetto, in attitudine simile a quella che ha il cherico che porta la croce nell'affresco rappresentante i Funerali di Santa Fina in San Gimignano, il quale, come dicemmo, volgesi ad osservare verso il cielo dove appare l'Angelo che suona le campane per annunziare la morte della Santa. Forse qui intese Domenico di ricordare quel frate che, dice la leggenda, vide l'anima

[1] « .... nell'ultima fece quando egli è morto, e che i frati lo piangono: dove si vede un frate che gli bacia le mani; il quale effetto non si può esprimer meglio nella pittura: senza che v'è un vescovo parato, con gli occhiali al naso, che gli canta la vigilia; che il non sentirlo solamente, lo dimostra dipinto. » Vol. V, pag. 68.

del Santo portata in cielo dagli Angeli, come la rappresentò Giotto.[1]

I due cherici più bassi di statura, che trovansi ai lati di questo che sostiene l'asta della croce, reggono con le mani un lungo cero acceso. Quello a destra volge la testa verso la sua sinistra osservando dinanzi a sè, mentre l'altro, più presso a noi, osserva il gruppo formato dal Vescovo e dagli altri, che sta di contro dall'altro lato. In vicinanza al giovane cherico che è più presso a noi, vedesi di tre quarti un fanciullo con le braccia abbassate ed una mano sull'altra, che guarda tranquillo le persone che stanno dall'altro lato della scena. Dietro a questo fanciullo, e in vicinanza ai tre cherici pocanzi menzionati, vedesi un uomo col capo rivolto verso la sua sinistra, in atto d'ascoltare ciò che dice con aria sorridente un vecchio che trovasi dietro a lui.

Il fondo è formato da un interno di chiesa a croce latina, aperta a guisa di portico, con colonne e

[1] Vedi vol. I di quest'opera, pag. 351, dove si è tenuto parola dei dipinti della chiesa superiore di San Francesco in Assisi. Ivi è indicato col n. 20 il dipinto di Giotto rappresentante il Santo steso morto sulla bara, circondato dai frati del suo Ordine.

Abbiamo omesso di ricordare quello tra i frati seduti in terra presso la testa del Santo, che vedesi di profilo con la testa e la mano alzata tutto intento ad osservare l'anima del Santo portata in cielo dagli Angeli, come la leggenda racconta.

Fra i dipinti della cappella Bardi di Santa Croce (vol. I di quest'opera, pag. 525 e 526), ve n'ha un altro di Giotto rappresentante lo stesso soggetto, nel quale un frate con la mano sinistra alzata e la testa rivolta in alto, osserva l'anima del Santo trasportata in cielo dagli Angeli. Se in questi dipinti di Giotto, e specialmente in quello della cappella Bardi in Firenze, riscontriamo una maggiore forza drammatica nell'azione, così confacente al soggetto, e quella sobria e severa semplicità che era propria di quel sommo artista; in questo lavoro del Ghirlandaio possono osservarsi tutti i progressi che l'arte aveva fatto ai suoi tempi. Il realismo è sostituito all'ideale, ma questo realismo è scevro da quelle esagerazioni di forme che di frequente si riscontrano nelle opere degli artefici del suo tempo.

capitelli che sostengono il cornicione dei muri su cui poggia la vôlta. Nel mezzo v'è una cappella con finti marmi colorati. Sull' altare si vedono la croce nel mezzo e due candelieri con ceri ai lati. Nell' insieme anche l' architettura ricorda l' altra dell' affresco più volte menzionato rappresentante le Esequie di Santa Fina in San Gimignano, ma in quella dell'affresco di cui parliamo, v'è uno stile più grandioso, severo e classico. Attraverso alle colonne scorgesi ai lati la campagna verdeggiante con un castello da una parte ed un fiume che scorre framezzo: qua e là veggonsi delle macchie d'alberi e, nel fondo, delle montagne che staccano sull' azzurro del cielo in parte velato da nubi. [1]

È anche notevole l' abilità con la quale il Ghirlandajo seppe trar partito dalla luce che riceve il dipinto dall' alto e da un lato, dandogli forma e rilievo per modo che esso ha tutti i vantaggi di quella parte illuminata. Le figure sono dipinte con maniera larga e spaziosa; larga e spaziosa è pure la massa delle luci e delle ombre, mostrando in ciò di seguire, anche più di quello che prima non avesse fatto, l' arte di Masaccio.

In quest' affresco Domenico rivela un maggiore studio ed una maggiore perfezione nel rendere le forme in ogni loro parte ed accessorio, pur mantenendo nell' insieme la giusta misura. Ogni figura porta l' impronta del naturale, mentre ciascuna di esse ha carattere e forma sua propria ed individuale. [2] Anche nell'esecuzione tecnica notasi, come fu detto, un progresso ed un maggior rilievo in confronto ai lavori da lui fatti precedentemente. Nella composizione è da ammi-

[1] Fatta eccezione di alcuni ritocchi (che per esempio possono riscontrarsi nei capelli della figura che sta dietro ai cherici ed in qualche parte del fondo), l'affresco può dirsi in buono stato di conservazione.

[2] Il Santo ha lineamenti e forme languenti come di persona morta: le labbra semiaperte lasciano vedere alcun poco i denti.

rare quell'ordine, quella disposizione delle figure e quel modo di rendere le forme e le pieghe che si apprezzano nei lavori di Benedetto da Majano, il quale mostra di avere attinto alla medesima fonte del Ghirlandaio, e cioè dai dipinti di Giotto. Abbiamo già avvertito questa somiglianza fra le opere pittoriche di Domenico Ghirlandaio con le scultorie di Benedetto da Majano, parlando dei primi lavori eseguiti dal Ghirlandaio nel 1475 in San Gimignano. Ivi osservammo che nell'architettura da lui delineata, mostrò Domenico di seguire quella che Giuliano da Majano usò nella Cappella costruita con i suoi disegni. Domenico in questo affresco, pur mantenendo tale somiglianza, manifesta uno stile più grandioso e classico e più in armonia con la pittura.

Lunetta della parete di mezzo.

Nella parete di mezzo dietro all' altare, nella grande lunetta, il Ghirlandaio rappresentò il pontefice Onorio III che approva la Regola dei frati Minori presentatagli da Francesco d' Assisi.

Da un lato, a destra di chi osserva, vedesi il detto Papa di profilo, seduto su di un trono al quale si accede per quattro gradini. Con la sinistra abbassata porge a San Francesco una pergamena spiegata, nella quale si suppone sia scritta l' approvazione della Regola. Il Santo si presenta di profilo allo spettatore, inginocchiato dinanzi al Pontefice sul primo dei gradini che mettono al trono. Con le mani delle braccia distese prende la pergamena, di cui legge attentamente il contenuto, mentre il Pontefice con la mano destra sollevata lo benedice. Dietro al Santo stanno i suoi compagni inginocchiati sul pavimento a due a due. Questi pure si presentano di profilo, e sono rivolti in atto riverente ed a mani giunte verso il Pontefice.

Alla destra del Pontefice trovasi un banco di legno con dossale, al quale è attaccato un drappo con anelli

infilati nei chiodi. Su questo banco stanno seduti sei cardinali veduti di fronte, in varie attitudini. I due primi e i due ultimi sono rivolti con la testa ad guardare il Pontefice; i due di mezzo hanno la testa piegata verso la loro destra, osservando dinanzi a sè. Dal lato opposto, in faccia a San Francesco ed ai suoi compagni, seggono altri quattro cardinali (che si presentano col dorso allo spettatore) su di un altro banco appoggiato ad una ringhiera di legno. Il primo con la mano del braccio destro allungato si appoggia al banco, e girandosi alquanto con la persona volge la testa e lo sguardo alla sua destra per osservare coloro che, da quella parte, salgono una scala che conduce al piano della sala ove è l'assemblea. Il vicino è rivolto con la testa, che vedesi di profilo, a guardare il Pontefice: i terzo osserva attentamente invece gli altri cardinali che gli stanno di faccia. L'ultimo volge animata la testa (che si presenta a noi di profilo) verso la sua destra guardando il Pontefice, ed ha la mano diritta alzata.

Davanti alla scala stanno alla destra di chi osserva, ritte in piedi, alcune figure in cui sono ritratti Lorenzo dei Medici e tre membri della sua famiglia. La figura che rappresenta Lorenzo dei Medici, con la mano destra del braccio piegato tiene la veste, mentre ha l'altra abbassata ed aperta: guarda i tre che stanno di contro dall'altro lato ritti dinanzi alla ringhiera della scala. Alla destra di Lorenzo v'è un altro dei Medici più innanzi negli anni, in parte calvo e con forme ossute. Tiene questi stretta fra le mani una fascia che gli scende dalla spalla destra, ed è rivolto con la testa ad osservare fuori del quadro dinanzi a sè, in atto sorridente e benevolo. A sinistra di Lorenzo sta un uomo di forme piuttosto tarchiate, col capo grosso e la fronte spaziosa e sporgente, il quale mentre in atto cogitabondo fissa lo sguardo sui

tre che gli stanno di contro, pocanzi menzionati, con l'indice della mano destra li accenna. Alla sinistra di questa figura e più presso a noi, sta un fanciullo di bassa statura con testa piuttosto grossa e folti capelli che terminano ricciuti ai lati e dietro la testa. Questi ha una mano sull' altra con le braccia abbassate, intento ad osservare egli pure, con aria benevola, i tre che gli rimangono di faccia.

Le tre figure che trovansi dall'altro lato dell'affresco alla sinistra dello spettatore e che fanno riscontro al gruppo dei Medici, stanno ritte in piedi rivolte ai detti Medici. Dal portamento e dalle vesti sembrano persone di conto. La prima si presenta di profilo: ha aspetto grave e dignitoso, le braccia abbassate, e guarda il gruppo della famiglia Medici. Così la seconda tiene le mani abbassate e le dita incrociate fra loro. La terza vedesi alquanto di tre quarti, ma volge gli occhi a guardare dinanzi a sè. Ha le mani abbassate sulla cintura della veste.

Sul davanti v'è una scala che mette nella sala ove si svolge la scena. Alcune persone (queste pure di fisonomia distinta) ne salgono i gradini. La prima si presenta di profilo con forme regolari ma pronunziate, con ricca e folta capigliatura: essa, alzata alcun poco la testa, osserva Lorenzo dei Medici tenendo in atto riverente il berretto in mano. Alla sua destra sta di profilo un grazioso giovanetto con folta capigliatura, con la testa e gli occhi rivolti alla sua destra osservando dinanzi a sè fuori del dipinto. L'uomo vedesi sin quasi a mezzo della persona, ed il giovanetto fin sotto l'attaccatura del braccio. Di quelli che seguono i primi due, vedonsi le figure sino a poco più sotto dell' attaccatura del braccio; degli altri due poco più della testa. Il primo di quelli che seguono l' uomo e il giovanetto ora menzionati, è un altro uomo con testa piuttosto larga e folti capelli che gli coprono

mezza la fronte e le guance e gli scendono fino alle spalle, terminando ricciuti. Questi è rivolto alquanto verso la sua destra, guardando dinanzi a sè fuori del dipinto. Il vicino gli sta un poco più indietro, alla sua destra, e si presenta di profilo allo spettatore. È un giovane con fronte alta e lunghi capelli, discriminati nel mezzo, che giungono sino alle spalle, ed è tutto intento a guardare dinanzi a sè verso il gruppo dei Medici.

I due che stanno dietro alle figure ora mentovate hanno in capo un berretto alto, mentre quelle che li precedono hanno il capo scoperto, forse perchè più prossimi ai Medici. La prima di queste due figure virili ha capelli folti e ricciuti, ed è rivolta quasi di tre quarti alla sua destra, in atto d' osservare il gruppo dei Medici. Anche colui che gli sta appresso a destra e si presenta allo spettatore di profilo, fissa lo sguardo verso i Medici. Ha forme pronunziate ma regolari, folta e ricciuta la capigliatura. Più indietro, presso ai tre giovani signori che stanno accosto alla ringhiera, dirimpetto ai Medici, trovasi un' altra figura, in parte nascosta dai detti tre giovani, la quale tenendo la mano del braccio sinistro piegato appoggiata al fianco e l' altra stesa in avanti, si volge ad osservare il Pontefice.

Da questo lato, a sinistra dello spettatore, sorge una fabbrica con pilastri messa in iscorcio, che sembra una loggia. Dietro e presso al dossale del banco sul quale seggono i sei cardinali, che stanno di faccia a chi guarda il dipinto, vedesi un giovane di tre quarti, che con la destra tiene appoggiata alla spalla una mazza, mentre alza la mano dell' altro braccio allungato. Con la testa è rivolto ad osservare in alto. Un uomo più maturo d' anni, che si presenta quasi di fronte, gli sta alla sinistra ed è a lui rivolto in atto di parlargli: con la mano sinistra abbassata solleva parte della veste, mentre

ha alzata la mano dell' altro braccio piegato. Dietro a queste due figure, se ne vede in parte un' altra che si presenta parimenti di fronte.

Dietro al dossale del banco su cui seggono i cardinali apresi una loggia, attraverso alla quale si scorge la piazza della Signoria in Firenze con la vicina loggia detta dei Lanzi. A destra dello spettatore presso a questa loggia, s'eleva pure di fronte un fabbricato, con sotto alcune botteghe e un muricciuolo a foggia di sedile addossato a quello, con delle figurette sedute o in piedi. Così sotto e presso la loggia dei Lanzi si veggono alcune figurette, e altre ancora stanno passeggiando per la piazza o conversano fra loro. Chiude la scena a sinistra il Palazzo Vecchio veduto alquanto di scorcio, cinto da un muro basso, e nell' angolo di esso il Marzocco su di un piedistallo, con sotto scolpito il giglio, insegna di Firenze. Più da lungi si veggono alcune case, una torre e la via che conduce all'Arno come era al tempo in cui visse il Ghirlandaio, e quindi assai prima della fabbrica del Vasari.

Anche questo affresco è una delle più belle creazioni del nostro maestro. La scena è così vera che sembra allo spettatore di trovarvisi presente. Il soggetto non è però così bene rappresentato come lo fu da Giotto con quel suo modo semplice e severo. In questo affresco, San Francesco non è che una parte accessoria, mentre primeggiano le figure dei Medici e degli altri personaggi ritratti sul davanti dell' affresco, le quali nulla hanno che fare col soggetto che il maestro doveva eseguire. Forse tutto questo volle il Sassetti, perchè vi fossero figurati i suoi congiunti, aderenti alla casa Medici o imparentati con essa ; e questa dev'essere la ragione per cui si vede su tutti primeggiare Lorenzo dei Medici in mezzo ai suoi congiunti a capo della scala, mentre la

salgono riverenti quelli che erano in condizione sociale meno cospicua.

In questo affresco dove più che negli altri del Ghirlandaio predomina l'elemento pittorico, ammirasi la buona disposizione delle figure, tutto essendo trattato con grande arte, verità e maestria. [1]

Comparti-mento inferiore della parete di mezzo.

Nel dipinto che trovasi inferiormente a questo, è rappresentato San Francesco che risuscita il fanciullo della famiglia Spini caduto da una finestra. Nel mezzo, sul davanti, vedesi il fanciullo seduto sopra un cataletto coperto da una ricca stoffa ricamata, con le mani giunte in atto di preghiera, che si presenta a noi di profilo. Con espressione sorridente, guarda due frati dell'ordine francescano che gli stanno di contro inginocchiati, ai piedi del cataletto, i quali pregano a mani giunte. Il primo di questi ha gli occhi rivolti verso il fanciullo, mentre l'altro li alza al cielo, dove si vede apparire sulle nubi la mezza figura di San Francesco che spande raggi di luce attorno a sè. Questi con la destra alzata impartisce la benedizione al fanciullo cui ridona la vita.

[1] Le vesti del primo dei cardinali seduti che trovasi a sinistra, con la mano alzata e rivolto con lo sguardo al Pontefice di fronte allo spettatore, mancano in parte del colore. Ha sofferto anche la testa del frate che vedesi pel primo inginocchiato fra il secondo e il terzo dei cardinali che ci presentano le spalle; ed è danneggiata dal ridipinto la figura del cardinale seduto sul banco, che vedesi di schiena, rivolto con la testa ad osservare il Pontefice, dinanzi al frate ora menzionato. Danneggiate sono anche le vesti del quarto cardinale dall'altro lato, seduto di fronte allo spettatore, con la testa rivolta a guardare alquanto alla sua destra. Sono ripassate in parte con colore le vesti del Pontefice, il seggio e il panno che copre il dossale. In qualche parte sono offese le figure dei Medici, e di queste la più danneggiata è la faccia del giovanetto che si presenta per primo. Hanno pure in qualche parte sofferto le tre figure ritte in piedi che stanno di faccia ai Medici nell'altro lato dell'affresco, presso la ringhiera, e specialmente quella di mezzo. La figura che noi vediamo dietro a queste tre è quasi interamente scolorita. Nel fondo il colore ha perduto la sua vigoria.

Dall'altro lato, dietro all'origliere del cataletto su cui posava la testa il morto, sta una donna piuttosto attempata che si presenta di tre quarti ed è vestita da monaca. Con le braccia allungate e le mani aperte, si fa innanzi premurosa verso il fanciullo. Tra questa donna e il fanciullo, veggonsi due donne sedute, una per parte, che forse rappresentano quelle che facevano la veglia al morto. Di quella che è di contro allo spettatore, dall'altro lato del cataletto, non scorgesi che la parte superiore della testa coperta da un panno bianco, rivolta a guardare la monaca. Dell' altra che si presenta di schiena allo spettatore, non vedesi che la parte superiore della persona; ha la testa parimenti coperta da un panno, e volgesi verso la sua sinistra ad osservare animata le donne che trovansi da quella parte. La prima di queste è inginocchiata, coi capelli discriminati nel mezzo, cadenti a masse copiose e ricciute sui lati della testa, sulle spalle e sul seno. Addolorata in volto, ha la testa alcun poco alzata, e tiene gli occhi rivolti al cielo e le mani giunte a preghiera. È vestita signorilmente.

Presso a questa donna v' è una giovane piuttosto avvenente, ritta in piedi, con le braccia piegate e che tiene fra le mani una pezzuola. Volge la testa tranquilla alla sua destra per osservare fuori del quadro, sembrando indifferente a quanto le succede dinanzi. Dietro a questa sta una terza donna che vedesi di profilo. Ha essa le braccia piegate e le mani unite con le dita strette ed incrociate, e fissa lo sguardo, tutta lieta, nel fanciullo risuscitato. Alla sinistra di lei stanno cinque uomini. Il primo, che sorpreso osserva il fanciullo, ha nobili lineamenti, folti e ricciuti capelli che gli scendono di sotto al berretto. Tiene la destra alquanto sollevata ed aperta, mentre pare abbia nell' altra mano abbassata un fazzoletto. Presso a lui trovasi un uomo più maturo

d'anni, che ha la testa coperta da un berretto, ed è rivolto alquanto verso la sua destra per osservare dinanzi a sè fuori del dipinto. Il terzo si presenta di profilo. Ha il capo parimenti coperto, e guarda il gruppo che trovasi dall'altra parte del dipinto. Presso a questo sta un giovane che si presenta parimenti di profilo: ha copiosi capelli che gli scendono ai lati di sotto al berretto; con le braccia abbassate ed una mano sull'altra è intento, questi pure, a guardare il gruppo che vedesi dall'altro lato del dipinto. L'ultimo è un giovane piuttosto tarchiato, col capo scoperto, alquanto rivolto con la testa e con gli occhi verso lo spettatore. Coll' indice della mano destra accenna al fanciullo risuscitato. La donna inginocchiata, di cui abbiam fatto menzione, che si scorge per prima in questo gruppo, sembra sia la madre del fanciullo, e gli altri paiono persone della famiglia Spini.[1]

Dietro a questo gruppo, e in parte da esso nascoste, veggonsi cinque donne che dai lineamenti alquanto volgari, dalle forme, dal portamento, dalle vesti che indossano e dal luogo che occupano, mostrano essere le donne che si trovavano al servizio di quella famiglia signorile. Dall' altro lato del dipinto, presso ai due frati inginocchiati già descritti, vedesi un gruppo di cinque uomini in svariati e belli atteggiamenti, disposti col medesimo ordine col quale è disposto il gruppo già menzionato. Quello che trovasi per primo sul davanti, si presenta allo spettatore col viso di profilo e con la persona alquanto di schiena. Ha il capo

[1] « Ritrasse, in due quadri che mettono in mezzo la tavola, Francesco Sassetti ginocchioni in uno, e nell'altro madonna Nera, sua donna, ed i suoi figliuoli (ma questi nell'istoria di sopra, dove si resuscita il fanciullo), con certe belle giovani della medesima famiglia, che non ho potuto ritrovare i nomi; tutti con gli abiti e portature di quella età: cosa che non è di poco piacere. » Vasari, vol. V, pag. 68.

scoperto, e indossa un ampio manto a pieghe larghe e spaziose, col berretto che gli pende dietro alle spalle. Guarda fissamente il fanciullo corrugando la fronte. Questa figura è piena di energia e di vita; il suo movimento franco e risoluto ricorda le figure di Donatello, mentre il largo drappeggiare e la massa copiosa di luce e di ombra ricordano qui, più che altrove, le figure dell' affresco del Tributo delle Monete che Masaccio dipinse nel Carmine a Firenze, e preconizzano lo stile del Buonarroti. Presso a questa figura è ritratto un uomo ancor giovane con folta e copiosa capigliatura. Questi ha il berretto in capo, le braccia piegate, e volge la testa e lo sguardo verso la sua sinistra per guardare fuori del dipinto. Il terzo è un uomo alquanto pingue: ha il capo parimenti coperto ma da un panno, e tiene le braccia abbassate e le dita incrociate mollemente, quasi in atto d' abbandono, osservando con compiacimento il fanciullo risuscitato. Quello a lui prossimo ha il braccio destro piegato con la mano al petto, e volge la testa quasi di fronte allo spettatore per osservare alla sua sinistra. L'ultimo è un uomo di forme asciutte: ha, questi pure, il capo coperto da un berretto e appoggia il rovescio della mano destra al fianco, osservando il fanciullo risuscitato.

Il Vasari dice che in questo affresco furono ritratti « Maso degli Albizzi, messer Agnolo Acciaiuoli, messer Palla Strozzi, notabili cittadini e nelle istorie di quella città assai nominati. »[1] Forse questi personaggi sono ritratti nelle tre prime figure di questo gruppo a destra dello spettatore.

Oltre alle cinque figure del detto gruppo a destra, veggonsene altre due che sono in parte nascoste. La prima si presenta di tre quarti con la testa e gli occhi

[1] Vol. V, pag. 67.

rivolti verso lo spettatore. Ha folti e ricciuti capelli discriminati nel mezzo della fronte, che le scendono copiosi di sotto al berretto rosso lungo i lati della testa e del collo fino alle spalle. La veste azzurra non oltrepassa il ginocchio ed è stretta alla vita; le calze aderenti alla gamba sono di color violaceo scuro. È in parte coperta da un manto di colore rosso sanguigno, che vedesi rovesciato attorno alle spalle. Appoggia la mano sinistra al fianco. Questa figura ha lineamenti che somigliano a quelli della figura indicata dal Vasari come ritratto di Domenico Ghirlandaio, che il pittore medesimo colorì qualche anno più tardi in uno degli affreschi di Santa Maria Novella, o di quell'altra figura che vedesi nell'Adorazione dei Magi che Domenico eseguì nella chiesa dell'Ospedale degli Innocenti in Firenze, di cui più innanzi avremo occasione di parlare. Tale somiglianza ci fa argomentare che questa figura dell'affresco di Santa Trinita, di cui ora trattiamo, sia un ritratto del maestro da lui stesso dipinto. Se ciò non fosse, è però certo che vi ha una tale somiglianza da farci cadere in errore, come anche errato sarebbe il nostro giudizio per quell'altro ritratto di Domenico nell'affresco fatto alcuni anni prima nella Collegiata di San Gimignano. Presso a questa figura virile ve n'è un'altra di forme asciutte ma piuttosto gentili, di cui non scorgesi che una parte perchè è nascosta da quelle che le sono dinanzi. È rivolta alla sua sinistra intenta a guardare, con la testa alquanto alzata, verso l'altra innanzi a sè fuori del dipinto.

Il fondo rappresenta la piazza di Santa Trinita come era al tempo del pittore. Da un lato, a sinistra dello spettatore, vedesi la casa della famiglia Spini. Da una delle finestre di essa cade il fanciullo a capo all'ingiù, mentre nella piazza sono alcune figure che accorrono in suo soccorso, o che stanno intente ad osservarlo.

Quasi nel mezzo del dipinto, a destra dello spettatore, trovansi tre giovani veduti di tre quarti e rivolti ad osservare il fanciullo resuscitato. Il primo di questi ha le braccia piegate con le mani aperte; il secondo ha il braccio destro piegato a sè, mentre il terzo col braccio destro allungato, posa la mano sul petto del secondo in atteggiamento di paura. Di queste tre figure, le prime due hanno il capo coperto da un panno o da un berretto. Di faccia alla casa della famiglia Spini v' è un altro fabbricato. Due figure stanno presso al medesimo osservando il fanciullo che cade dalla finestra.

Poco oltre si vede la chiesa di Santa Trinita come stava al tempo del pittore. Dalla porta di essa esce il clero per prendere il fanciullo morto, preceduto dal servo e da un vessillifero che porta lo stendardo sormontato dalla croce. Al di là della chiesa v'è un altro fabbricato, dinanzi al quale trovansi due uomini che segano una tavola. Finalmente vedesi nel mezzo, il ponte sul quale sono alcune figure, tra cui un uomo a cavallo ed altre che guardano in Arno dal parapetto. Oltre il ponte vedesi la strada, ora via Maggio, che conduce a Porta Romana. [1]

Anche quest' affresco è uno dei migliori dipinti del maestro. Si riscontrano in esso quella ordinata distribuzione di figure, quelle linee armoniche nell' insieme

[1] Gli abiti delle donne hanno qua e là perduto il colore a causa degli sgraffi, che sembrano causati dall'essersi appoggiate delle scale all'affresco. Ciò notasi specialmente nella figura di donna inginocchiata, nel fondo e nell'abito della monaca che si avvicina al fanciullo resuscitato. Può osservarsi anche in alcune parti qualche ritocco, come a cagione d'esempio sulla spalla sinistra della donna seduta nel mezzo sul davanti del quadro, che si presenta a noi di schiena. Non vedesi che la preparazione di tinta scura di parte del vestito che copre la seconda figura d'uomo, che sta alla destra dello spettatore fra il gruppo con cui da questa si parte chiude la scena. Così qua e là il colore del fondo è in qualche parte mancante, o privo della sua vigoria.

e quella verità e naturalezza di mosse e di espressioni, che sono convenienti alle figure rappresentate, secondo l'età e la condizione di ciascuna. Anche in questo dipinto si osserva quel decoro che non fa mai difetto nelle opere del maestro fiorentino. Qui pure vi sono masse di luce e d'ombre e chiaroscuri, che aggiungono grandiosità alla scena e dànno forma e rilievo ai corpi. La prospettiva è presa con così buona intelligenza, da farci credere d'assistere ad una rappresentazione non dipinta ma vera, che si svolga sotto ai nostri occhi. Se si paragoni quest'affresco con quello già ricordato in cui è figurato San Francesco che riceve la Regola dal Pontefice, si avverte che in quello predomina maggiormente l'elemento pittorico, mentre in questo si conosce che Domenico ritornò a quel suo fare severo e misurato della maniera di Giotto, unendovi tutti i progressi che l'arte aveva fatto al suo tempo. Questa maniera ci sembra primeggi specialmente nell'affresco rappresentante le esequie di San Francesco, che è il migliore di quanti ne fece il pittore, ed il vero capolavoro del secolo decimoquinto.

Come abbiamo già notato, la vôlta di questa Cappella è divisa in quattro spazi triangolari, nei quali sono dipinte le quattro Sibille, e sono chiusi da altrettanti costoloni dipinti con foglie, fiori e frutta, legati da una fascia dorata, i quali servono di cornice e portano nel centro l'arma dei Sassetti. Abbiamo anche detto che i dipinti delle pareti sono racchiusi entro una finta architettura di stile classico del Rinascimento, la quale posa su di un basamento a finti marmi.

Sull'altare trovavasi la tavola della Natività di cui parla il Vasari, [1] ed ai lati di esso, sulla parete, veg-

[1] Vedi vol. V, pag. 68.

gonsi anche al presente i ritratti dell'ordinatore e della sua moglie. [1]

Ritratti di Francesco Sassetti e della moglie Nera.

Nelle pareti laterali, entro una grande nicchia, v' è un sarcofago che contiene le loro ceneri. Le figure dell' ordinatore di questo lavoro e della moglie sono di grandezza un poco maggiore del naturale. Francesco Sassetti è dipinto a destra dello spettatore: si presenta di profilo ed è inginocchiato a mani giunte in atto di pregare, rivolto al luogo ov'era la tavola dell' altare. Dall' altro lato e di faccia trovasi la moglie di lui Nera, parimenti di profilo, inginocchiata, a mani giunte in atto di pregare. Il Sassetti indossa una veste di cui non vedesi che una piccola parte delle maniche di color violaceo scuro, con fodera di color giallastro, e sopra un ampio manto riccamente tessuto di color rosso lacca. Le larghe pieghe di esso contribuiscono a dare a questa figura qualche cosa di veramente magnifico e monumentale. Dalla spalla destra gli pende il berretto di color violaceo.

Il colore della carne è sugoso, vivace di tinte, trasparente, con raffinati passaggi di mezze tinte verdognolo-azzurre; il colore delle vesti forte e vigoroso. Poichè tanto questa figura che l'altra di faccia trovansi in tale posizione da potersi vedere da vicino, il Ghirlandaio saviamente non volle fare uso di quel metodo che seguì negli altri dipinti della Cappella e negli altri suoi lavori, di ripassare con tratti di pennello ben

[1] Sarebbe invero ben fatto ricollocare la tavola nel sito pel quale fu fatta, allo scopo di completare l'opera grandiosa del Ghirlandaio, togliendo lo sconcio di vedere nuda quella parte della parete, ponendovi da un lato la figura dell'ordinatore e dall'altro quella della moglie in atto di pregare, ambedue rivolte là ov'era la tavola della Natività che ora trovasi fra i dipinti della Galleria delle Belle Arti; mentre attualmente le due figure, inginocchiate come abbiamo detto in atto di preghiera, stanno l'una di faccia all'altra con in mezzo uno spazio vuoto.

nutriti di colore, con tinte chiare le luci, e rinforzare le ombre con tinte scure per dar forma e rilievo ai corpi; il quale metodo come già fu notato rende la superficie ruvida a chi vegga il dipinto dappresso. Queste due figure e specialmente quella del Sassetti sono lavorate con tinte trasparenti e grasse ben fuse tra loro a larghi piani; ed ogni parte è indicata con grande precisione e maestria.

Il Sassetti è alto della persona, ha fronte alquanto bassa, e piuttosto angolose sono le ossa del cranio. Pochi capelli biancastri ha presso all'orecchio e nelle parte inferiore del cranio. Le forme sono carnose, ma alquanto floscie, come avviene alle persone di età. L'occhio è piuttosto grosso, ma di buona forma; la pupilla è grande e scura, come grandi ed arcuate sono le sopracciglia. Alcune rughe solcano traversalmente la fronte. Il naso sporgente termina alla estremità alquanto grosso; regolari sono le labbra e la bocca è piuttosto piccola, piccolo e rotondo il mento. L'orecchio alquanto grande ha buona forma: il collo è largo e piuttosto pingue, con pieghe della pelle, nella parte posteriore. Le mani sono larghe con dita ed attacchi grossi, coperti da una certa pinguedine da uomo vecchio. Anch' esse, solcate in molte parti da rughe, stanno in perfetto accordo col rimanente della persona. La fisonomia è tranquilla e serena; dai suoi lineamenti e dal modo di pregare si conosce che egli fu uomo mite e d'animo buono.

Anche la moglie Nera mostra forme regolari. Veste molto modestamente un abito nero cinto a mezza vita. In capo porta un panno bianco che le scende dinanzi alla fronte coprendola sin quasi alla sopracciglia ed ai lati, per cadere sulle spalle e girare poi raccolto sotto l'ascella. La mossa di questa figura, col ventre alquanto grosso e sporgente, la rende meno piacevole di quella del Sassetti. A darci quest' impressione contribuisce la forma del co-

stume dimesso, aderente alla persona, mentre quello del marito è signorile e grandioso. Anch' essa ha fisonomia di donna già matura d' anni. La sua testa è di forma bislunga; la fronte regolare ed il naso profilato ed un poco depresso, sporgente all' estremità; il mento alquanto piccolo e puntuto; il collo piuttosto lungo e magro; l'occhio regolare, e regolari sono le sopracciglia: alcune rughe le solcano la fronte, la guancia e la bocca. Le mani sono piuttosto magre e a punta, ma anche qui esse mostrano forme vere quali doveva aver la Sassetti. Dai lineamenti e dall' espressione si direbbe una donna più intelligente del marito.

Questi ritratti staccano per tono su di una parete a finti marmi, qua e là leggermente venati con tinte ora men fredde ora più calde, in modo da metter bene in rilievo le figure, che campeggiano sul fondo come persone viventi. [1]

Sarcofaghi nelle pareti laterali della Cappella.

Inferiormente nelle due pareti laterali di questa Cappella, sopra un finto basamento a riquadri con finti marmi colorati, v' è nel mezzo di ciascuna di esse una grande arcata o vano, che contiene un sarcofago di marmo nero leggermente venato, di bella e severa forma classica. [2]

[1] Sotto la figura di Nera Sassetti leggesi: A. D. MCCCCLXXXV; sotto quella del Sassetti: XV DECEMBRIS.

[2] Sul coperchio di quello che sta a destra di chi entra nella Cappella, leggesi: GEN . SAXET . FR . T . F; e in una tabella, che imita per forma l'antico, nel mezzo del sarcofago, leggesi: DEO . OMNIP . FRANCISCVS . SAXETTVS . SIBI . V . P . Questa tabella è legata ai lati con finti nastri, scolpiti a bassorilievo, i quali girano attorno alle corna di due teschi di bue. Nel coperchio dell'altro sarcofago che sta nell'arcata della parete di faccia, leggesi parimenti: GEN . SAXET . FR . T . F . Così, in una tabella sostenuta parimenti da nastri attaccati alle corna di due teschi di bue, leggesi: DEO . OMNIP . NERAE . CVRSIAE . CONIVGI . DVLCISS . CVM . QVA . SVAVITER . VIVIT . FRANCISCVS . SAXETTVS . POS . La cornice di marmo che circonda il vano contenente il sarcofago, è decorata con ornamenti e bassorilievi su fondo dorato, che riproducono soggetti con forme pagane, e ad imitazione dell'arte pagana.

Tavola con la Natività nella Galleria dell' Accad. di Belle Arti in Firenze.

La tavola già menzionata rappresentante la Natività di Cristo, che era posta in mezzo alle due figure di Francesco e di Nera Sassetti nella Cappella di questo nome, trovasi ora fra i dipinti della Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze. [1]

Di tratto in tratto, fra l'ornato, vedesi ripetuta l'arme gentilizia del Sassetti e della moglie. Nella parte di sotto, nel mezzo, entro un tondo, sul sarcofago che contiene le ceneri di Francesco Sassetti, v'è il busto di lui scolpito di profilo. Così, sul sarcofago della moglie, v'è il ritratto di lei. Questo lavoro è molto pregevole e rivela la maniera d'un maestro studioso dell'arte classica. Viene indicato come opera di Giuliano da San Gallo.

Il Fantozzi, nella sua *Guida* di Firenze, attribuisce questi monumenti a Giuliano da San Gallo, ma accompagna la notizia con un « dicesi ». Altre Guide, dopo quella del Fantozzi, sia nostrane che forastiere, indicano pure quei monumenti come lavoro di quel maestro. Il Perkins nella sua opera *Tuscan Sculptors* (Londra, 1864), dopo aver ricordato incidentalmente che questi monumenti sono opera di Giuliano da San Gallo, avverte che il Vasari nella vita di lui non ricorda che questi sia l'autore dei sarcofaghi di cui si discorre.

Ai lati il Ghirlandaio dipinse a chiaroscuro soggetti e costumi imitanti l'arte classica. Ove trovasi la tomba del Sassetti, a sinistra dello spettatore, son figurati due guerrieri vestiti alla romana. Il primo di questi vedesi di fronte: nella mano destra alzata tiene ritto un lungo bastone che appoggia a terra: volge la testa e la mano dell'altro braccio semipiegato verso il compagno. Sopra alla figura ora descritta, leggesi: CAES. Il guerriero vicino si presenta parimente di fronte allo spettatore: volge la testa verso il primo, e con la mano sinistra parimenti alzata tiene un lungo bastone che appoggia in terra. È in atto di conversare col primo. Sopra a questa seconda figura è scritto: AVG. Sulla finta cornice su cui posano i piedi questi due guerrieri, si vede sotto al primo un S, e sotto al secondo un C. Dall'altro lato, in luogo eminente, vedesi di profilo un altro guerriero, il quale coll' indice della mano destra sollevata accenna al primo. Un altro guerriero gli sta dappresso e sopra a lui leggesi la parola ADLOCVTIO. Inferiormente son dipinti cinque altri guerrieri in isvariati atteggiamenti, intenti ad ascoltare. Nella parete di contro, vedesi di profilo un guerriero che sta in una biga tirata da quattro cavalli, ed ha in mano un bastone. Sopra questa figura v'è la scritta: GERMANVS . CAESAR . SIGNIS. Esso è diretto verso due guerrieri a cavallo che veggonsi, di profilo, dall'altro lato, i quali corrono dalla stessa parte, con in mano l'asta della lancia abbassata. Sopra di essi leggesi: DECVRSIO, e sotto, a sinistra di chi osserva, vi si vede la lettera S, e, dall'altro lato, la lettera C.

[1] È ivi indicata col n. 195. Le figure sono di grandezza naturale.

Su di un prato fiorito vedesi di tre quarti la Madonna sul davanti, a sinistra dello spettatore, inginocchiata ed a mani giunte, in atto di adorare il Bambino, che giace in terra supino a lei dinanzi sopra un lembo del manto di lei, le cui pieghe si stendono quasi in cerchio attorno alla figura della Madre. Sotto al manto e sotto al capo del Bambino v'è della paglia che gli serve di guanciale. Il Redentore ha le braccia piegate e le mani presso alla bocca, e tiene la gamba destra alquanto sollevata e piegata, e l'altra distesa. Questo motivo richiama quello dello stesso soggetto che nella sua gioventù eseguì Fra Filippo. [1] Dietro al Bambino vedesi un sarcofago antico con un festone a bassorilievo di foglie e frutta, legato con un nastro ad un anello. Su questo festone leggesi un'iscrizione latina. [2] Nel mezzo, in avanti, veggonsi sul terreno coperto d'erbe e fiorellini, alcuni grossi sassi, sopra uno dei quali sta un cardellino. Alquanto più indietro, dal lato ove trovasi la Madonna, vedonsi un basto, una botticella ed un sacco. Dall'altro lato, di contro, si scorge di tre quarti un pastore, inginocchiato e a mani giunte, che infilato nel braccio destro un paniere con erba ed uova, osserva pieno di devozione il Bambino. Alla sua destra trovasi un altro pastore che ha il ginocchio sinistro piegato a terra, la mano destra appoggiata al petto, ed è con la testa rivolto al compagno in aria di volto sorridente. Con l'indice della mano dell'altro braccio disteso gl'indica il Salvatore.

[1] Vedi vol. V di quest'opera, pag. 143.

[2] L'iscrizione è in versi, cioè:

ENSE . CADENS . SOLYMO . POMPEI . FVLVI(VS) . AVGVR .
NVMEN . AIT . QUAE . ME . CONTEG(AT) . VRNA . DABIT .

Probabilmente quest' iscrizione allude ad una leggenda, secondo la quale l'urna sepolcrale sarebbe di un guerriero caduto nella guerra di Pompeo (63 avanti Cristo) in Gerusalemme: la detta urna sarebbe stata poi convertita ad uso del presepio di Cristo. Così leggesi in una nota dell'edizione tedesca di quest'opera, inseritavi dal Dr. Max Jordan.

Dietro a queste due figure vedesi di tre quarti un terzo pastore ritto in piedi, il quale sostiene con le braccia appoggiate al petto un agnello, osservando con compiacenza Gesù. Dietro al sarcofago che serve da mangiatoia, veggonsi il bue e l'asino, ma soltanto la testa e in parte il collo, perchè questi due animali sono nascosti dal sarcofago e dalla figura del secondo pastore. Essi stanno sotto ad una povera tettoia che è formata di canne, e sostenuta da due pilastri scannellati con capitelli di stile classico, sovra uno dei quali, dentro una pietra quadrata, leggesi la data MCCCCLXXXV. Inferiormente, tra i pilastri, v'è parte d'un muro in pietra tagliata a riquadri.

In vicinanza del sarcofago, tra la Vergine e gli animali, vedesi quasi di fronte San Giuseppe inginocchiato, che recandosi la mano alla fronte in atto di ripararsi dalla luce, volge animato la testa verso la sua destra, e a noi di profilo, per osservare i Re Magi che col loro numeroso seguito di gente a piedi e a cavallo, scendono dalla montagna per una via che gira serpeggiante. Su questa strada è un arco antico di forma classica, sul quale leggesi: GN. POMPEIO-MAGNO. HIRCANVS. PONT(IFEX). P(OSVIT). [1]

Più da lungi, sul monte coperto d'erbe e d'alberi fioriti, si veggono delle pecore che pascolano guardate dai pastori, ai quali appare un Angelo ad annunziare la nascita del Salvatore. In basso, dietro alla capanna, vi è da un lato un albero, e più lungi una vallata con un fiume che le scorre nel mezzo, una città fortificata, e più indietro alcune montagne verdeggianti staccano sull'azzurro del cielo.

[1] Questa iscrizione che vedesi sul cornicione che gira attorno all'arco trionfale, sembra collegarsi con quella sul sarcofago dell'augure Fulvio ucciso da Pompeo Magno.

Anche in questa tavola si notano gli stessi pregi avvertiti negli affreschi che adornano le pareti della cappella Sassetti. La scena si mostra vera e reale, scevra, come sempre nelle opere del Ghirlandaio, da volgarità e da esagerazioni di movimenti o d'espressione. Sia nelle forme che nelle vesti si osservano caratteri che ricordano l'arte del Verrocchio, a cui sembra d'ora in poi abbia voluto accostarsi il maestro. È da deplorare che parziali ritocchi e pessime vernici abbian dato alla pittura un colore vitreo ed un tono triste, giallastro e alquanto sporco. Il Vasari, nel brano già citato, dice che in questo dipinto Domenico ritrasse sè medesimo. [1] Non riusciamo però a ritrovare in questa tavola alcuna figura che somigli al ritratto già menzionato, che il Vasari asserisce essere del Ghirlandaio. È da supporre che il Biografo aretino sia incorso in un equivoco ricordando il ritratto di Domenico in questa tavola, volendo invece ricordare quello, già da noi indicato, che trovasi nell' affresco rappresentante la risurrezione del fanciullo di casa Spini. [2]

Nella parte superiore della cornice che chiude la tavola, leggesi in lettere d'oro: IPSVM. QVEM. GENVIT. ADORAVIT. MARIA. [3]

[1] « Ed insieme accompagnò questo lavoro con una tavola, pur di sua mano, lavorata a tempera, quale ha dentro una Natività di Cristo da far maravigliare ogni persona intelligente: dove ritrasse sè medesimo, e fece alcune teste di pastori, che sono tenute cosa divina. » Vol. V, pag. 68.

[2] È bensì vero che la seconda delle figure dei pastori inginocchiati che trovansi a destra dello spettatore, ha una certa somiglianza con la figura ritta in piedi dietro ai tre cherici che tengono la Croce ed i ceri nell'affresco rappresentante le esequie di San Francesco. Devesi inoltre notare che questa figura ha la testa rivolta nello stesso modo verso quello che gli sta dietro, il quale ha pure una certa somiglianza col pastore che vedesi per primo nella tavola di cui ora parliamo.

[3] Questa cornice si conservava nella sagrestia di Santa Trinita coperta da una pesante e grossa tinta e in questi ultimi anni fu ripulita e restaurata nel colore, e in essa fu di nuovo collocata la tavola.

Affresco sull' arco esterno della Cappella.

Il Vasari ci racconta che Domenico fece « fuori della cappella, un ornamento sopra l'arco nella faccia dinanzi, con una storia, dentrovi quando la Sibilla Tiburtina fece adorar Cristo a Ottaviano imperatore; che, per opera in fresco, è molto praticamente condotta e con una allegrezza di colori molto vaghi. » [1]

[1] Vedi vol. I, pag. 68.

Essendosi in questi giorni fatti dei saggi, l'affresco fu posto allo scoperto dal bianco che lo copriva, ma in parte guasto e qua e là mancante del colore. A destra dello spettatore vedesi dipinta di tre quarti la Sibilla Tiburtina. Ha la testa alzata e con l' indice della mano del braccio destro accenna al cielo, mentre con l' altra raccoglie parte del suo manto. Dietro ad essa e da un lato vedesi per prima, quasi di schiena, una donna che è rivolta ad un'altra che le sta di fronte, e per l'appunto tra essa e la Sibilla. Questa donna guarda la seconda accennandole il cielo coll' indice della mano destra sollevata. Veggonsi tra queste figure tracce di colore raffiguranti un'altra donna che è rivolta a quella accennante il cielo. Per ultima, presso alla donna veduta di schiena ed in parte nascosta da questa, se ne scorge un'altra di profilo la quale con la testa rivolta al cielo si fa alcun poco innanzi tenendo la mano sinistra abbassata e aperta come in atto di sorpresa. Nel fondo, da questo lato, vedesi parte di colore che figurava delle montagne. Di contro alla Sibilla si presenta per primo e di profilo l'imperatore Ottaviano. Con la mano del braccio destro piegato questi raccoglie in parte il manto. Solleva la testa e porta l'altra mano alla fronte come per ripararsi dalla luce della apparizione. Presso e dietro a lui sta un uomo di fronte che guarda dinanzi a sè, e coll' indice della mano del braccio destro piegato accenna in alto. Sul davanti e da un lato vedesi un guerriero quasi di schiena col capo rivolto in alto osservando il cielo. Tra questi due, ma più indietro, scorgonsi un vecchio ed un giovine che parimenti sono rivolti ad osservare il cielo. Nella parte superiore del dipinto è rimasta soltanto porzione di un cerchio colorato in giallo con entro pagliuole dorate, circondato da raggi di forme serpeggianti. Manca quasi del tutto l'azzurro del cielo. Inferiormente, nel mezzo rimangono gli avanzi di una grande città, tra cui scorgesi una colonna che sembra quella Antonina o Traiana di Roma. Vedesi anche la parte superiore di un edificio che sembra il Pantheon. Evidentemente il pittore volle raffigurar Roma. Nel centro dell' arco v' è lo stemma di casa Sassetti racchiuso in un tondo formato da frutta e foglie legate attorno da un nastro; il quale lavoro è di terracotta. L' arco è dipinto in giallo con elegante ornato in chiaroscuro. Sul capitello del pilastro vedesi di faccia la figura del giovine David vestito da guerriero, coperto in parte dal manto, che volgesi a guardare in basso: tiene nella mano destra abbassata la fionda e appoggia l'altra mano sullo scudo che ha lo stemma di casa Sassetti. Presso a David vedesi la testa

In questo stesso anno 1485 eseguì Domenico un affresco nella lunetta esterna sopra la porta della chiesa d' Orbatello in via della Pergola a Firenze, rappresentante la Salutazione angelica.

Affresco nella lunetta esterna sopra la porta della chiesa d' Orbatello in Firenze.

Sul davanti, a sinistra dello spettatore, vedesi di profilo l'Angelo inginocchiato dinanzi alla Vergine con la destra alzata, in atto di benedirla. Nell'altra mano tiene uno stelo di giglio, ed ha in capo una corona di fiori. La Vergine parimenti inginocchiata e a mani giunte, è rivolta in atto umile all'Angelo. Nel mezzo fra l'Angelo e la Vergine è collocato sul pavimento un vaso con fiori. Dietro vedesi un muro basso a guisa di parapetto che si stende per tutta la larghezza del dipinto. In esso è scritta la data MCCCCLXXXV. Di là dal parapetto scorgonsi la campagna fiorita, e nel mezzo un fiume con un ponte ed alcune fabbriche con torri. Da un lato si vede un cavaliero in atto di correre ed un fante che gli tien dietro. Scorgonsi infine le montagne che staccano sull'azzurro del cielo. Le figure, che sono di grandezza minore del naturale, hanno caratteri gentili con movimenti graziosi. Il disegno è diligente; il colore e l'esecuzione tecnica rivelano la maniera del Ghirlandaio. Non si nota però quel fare largo e grandioso che, a cagion d'esempio, si vede nei dipinti della cappella Sassetti ed è maniera propria del maestro. La qual cosa ci fa supporre che egli abbia affidato l'esecuzione della pittura a qualche suo giovine aiuto, e forse al fratello minore

recisa del gigante Golia. Sul pilastro leggesi: SALVTI . PATRIAE . ET . CHRISTIANAE . GLORIAE . ES . S . P. La figura di David è molto rovinata anche dai ritocchi. Guaste sono pure le altre parti del dipinto che hanno sofferto in più modi. Da ciò che può vedersi, il colore è alquanto crudo, ed i contorni sono ferrigni. Si può supporre che l'esecuzione di questo affresco sia stata affidata da Domenico al fratello David, non ravvisandosi quei pregi di colore che il Vasari gli attribuisce. Forse però l'affresco è stato ridotto in questa guisa dalla calce che lo ricopriva e dai ritocchi.

Benedetto. Quell'accuratezza e diligenza notevoli in questo lavoro, potrebbe essere forse opera di un pittore che fosse perito anche nell'arte del miniare come appunto era Benedetto, per quanto ci racconta il Vasari.[1]

Pitture nella Cappella maggiore in Santa Maria Novella a Firenze.

Il lavoro della cappella Sassetti in Santa Trinita fu di tale importanza, che dovette determinare Giovanni Tornabuoni a commettere a Domenico Ghirlandaio le pitture della cappella maggiore in Santa Maria Novella a Firenze.

Tale commissione fu data a Domenico ed al fratello suo David il 1° settembre dell'anno 1485 (cioè tre mesi prima che fosse terminata la pittura della cappella Sassetti in Santa Trinità), coll'obbligo che dovesse metter mano al lavoro nel prossimo mese di maggio, per condurlo a termine nel maggio dell'anno 1490. Il lavoro doveva così essere ultimato in quattro anni, e sarebbe stato pagato mille e cento fiorini larghi d'oro.[2]

[1] La prima volta che vedemmo questo dipinto, notammo che aveva sofferto danni causati dal tempo trascorso. Recentemente lo abbiamo riveduto coperto da un telaio con cristalli. Era però stato restaurato ed aveva sofferto anche maggiormente. La figura più offesa è quella della Vergine, che è stata quasi intieramente ripassata con colore. Anche il resto è stato qua e là alterato da ritocchi.

[2] Crediamo opportuno riferire il contratto stipulato con Domenico e David Ghirlandaio, ricavato dai rogiti di ser Jacopo di Martino da Firenze (filza dal 1481 al 1487) e pubblicato dal Milanesi, Documenti inediti dell'arte toscana dal XII al XVI secolo. Vedi *Il Buonarroti* (Roma, 1887), serie III, vol. II, quaderno X, pagg. 335-338.

« 1485, die prima mensis septembris. Actum Florentie in domo habitationis infrascripti Joannis, sita in populo Sancti Michaelis Berteldi de Florentia, presentibus Dominico Andree de Alamannis et Martino Guglielmi de alamania, testibus, etc.

» Cum ad laudem, magnitudinem, et honorem omnipotentis Dei ac sue matris gloriose semper Virginis matris Marie, beatorumque Johannis et Dominici et aliorum infrascriptorum Sanctorum ac totius denique curie Paradisi, magnificus et generosus vir Johannes quondam Francisci domini Simonis de Tornabuonis civis et mercator florentinus, ad presens, ut asseritur, patronus et jura indubitati patronatus tenens majoris capelle site in ecclesia sancte Marie Novelle de Florentia, dictam cappellam suis propriis sumptibus ac intuitu pietatis et amore

Il Vasari nella vita di Andrea Orcagna ricorda che in Santa Maria Novella, nella cappella maggiore che al-

Dei decorare ac nobilibus et egregiis et exquisitis et ornatis pitturis (*sic*) ornare proposuerit, in exaltationem sue domus ac familie et ornationem (?) et decorem dicte ecclesie et cappelle prefate.

» Idcirco providus ac discretus vir *Dominicus* olim *Thommasii Corradi* pittor (*sic*) et magister pitture constitutus, etc., et eius proprio et privato nomine, ac etiam vice et nomine *Davit* eius fratris carnalis et filii quondam dicti Thommasii, pro quo de ratho promisit, etc., et se facturum et curaturum, etc., aliter, etc., locavit, etc., dicto magnifico et generoso viro Johanni olim Francisci de Tornabuonis, etc., operas suas dicti *Dominici* ac etiam dicti *Davit* ad standum et se exercendum et operas eorum et cuiuslibet eorum dandum et prestandum in pingendo et ornando pitturis et ornamentis totam dictam maiorem cappellam sitam in dicta ecclesia sancte Marie Novelle de Florentia, modis, formis, qualitatibus, picturis et ornamentis infrascriptis videlicet: Pingere et ornare testudinem dicte cappelle, et ut vulgariter dicitur *el cielo*, colore azzurrino, et ibidem et in dicta testudine pingere quatuor evangelistas ornatus, ut decens et conveniens est, auri finis (*sic*) et de auro fini. In pariete vero et seu facie dicte cappelle in parte dextera, pingere settem (*sic*) hystorias Virginis Marie, quarum prima sit et esse debeat incipiendo in parte inferiori, ascendendo ad superiorem partem, Nativitatis ipsius Virginis Marie; secunda, Sponsalitii et Nuptiarum Virginis Marie; tertia, Annuntiationis eiusdem; quarta, Nativitatis Domini nostri Jhesu Christi, cum Magis venientibus ad oblationem; quinta, Purificationis Virginis Marie; sexta, Jhesu Christi pueri disputantis in medio doctorum in templo; settima (*sic*), mortis Virginis Marie una cum duodecim Apostolis Christi.

» In parte vero, seu facie dicte cappelle in parte sinistra pingere settem alias hystorias, quarum prima sit et esse debeat incipiendo ut supra in parte inferiori, tendendo ad superiorem, Zacherie in templo; secunda, Visitationis Sante (*sic*) Helysabette facte per Virginem Mariam; tertia, Nativitatis Santi (*sic*) Johannis Batiste; quarta, Santi Johannis euntis in desertum; quinta, Predicationis eiusdem Sancti Johannis in deserto; sexta, Baptismi Christi; settima, Convivii Herodis et eiusdem Santi Johannis decollatio. Et eiusdem hystorias pingere unam super et desuper alteram, cum ornamentis et qualitatibus infrascriptis.

» In parte vero e contra seu .... altare ipsum, hoc est in facie parietis in quarum et existunt fenestre vitree, pingere in parte dextera, incipiendo a parte inferiori, eundo et tendendo ad superiora, fighuram Beati Antonini, quondam Archiepiscopi florentini, et desuper ipsum figuram Santi Thomme de Aquino, et desuper ipsum, santum Thommam, figuram Santi Dominici. In parte vero sinistra eiusdem faciei dicti parietis pingere, incipiendo in parte inferiori, eundo ad superiora, figuram Sante Chaterine de Senis, et desuper ipsam, figuram Santi

lora era della famiglia dei Ricci, prese a fare, in compagnia di Bernardo, la vita di Nostra Donna, « la quale

Vincentii, et desuper ipsam, figuram Santi Petri martiris, et desuper dictas fenestras vitreas existentes in dicta cappella, prius claudere et murare eorum sumptibus dictorum locatorum oculum existentem super dictas fenestras, et ibidem et in dicto loco pingere coronationem Virginis Marie cum gloria et seu representatione glorie Paradisi. Et promiserunt dicti locatores omnes dictas hystorias, figuras, et pitturas, pingere, facere et exornare cum omnibus coloribus, ut vulgariter dicitur, *posti in frescho*, et cum azzurro ultramarino, uti opus esset in dictis figuris colore azurrino, et in aliis ornamentis et campis, ubi opus esset colore azurrino, pingere et ornare cum azurro magno fini et omnes ricintos facere apparentes marmoris et coloris marmorei cum ornamentis auri finis et cum aliis coloribus, prout convenit et oportunum erit et necessarium iuxta operis pulchritudinem et qualitatem: ac etiam, ut vulgariter dicitur *e pilastri* dicte capelle pingere cum fogliaminibus apparentibus coloris marmorei cum campo auri finis et capitellis ornatis auro fini et aliis coloribus condecentibus et requisitis in tali opere; et archum existentem super dictis pillastris pingere cum requadratis apparentibus coloris marmorei cum campo coloris azurrini, cum rosonibus ornatis auro fini. Et insuper colunnas (*sic*) dicte cappelle in parte exteriori pingere colore petrino, ut vulgaritur dicitur, *bigio*, et omnibus dictis suprascriptis historiis et circa dictas historias et figuras et pitturas, de quibus supra fit mentio, et totam et universam dictam capellam et parietes et testudinem et archus et colunnas dicte cappelle intus et extra pingere et figuras, hedifitia, castra, civitates, montes, colles, planities, aquas, lapides, vestes, animalia, aves, bestias quascumque et omnes cuiuscumque generis apponere pingere et annotare, et ornare, ut et prout et sicut videbitur dicto Johanni, secundum tamen taxationem colorum et auri, de quibus supra; et omnia arma que voluearit dictus Johannes, apponi et pingi, pingere ad suam liberam voluntatem et beneplacitum.

» Cum pacto tamen inter dictum locatorem et dictum conductorem, — quod antequam dictus locator — incipiat pingere et ornare aliquam ex hystoriis et pitturis suprascriptis, vel aliquam eorum, quod prius et ante omnia teneatur designare et proponere dicto Johanni designum factum ipsius historie et picture fiende: et quod dictus locator possit inde postea talem hystoriam et pitturas inchoare et pingere et ornare cum illis additionibus et eo modo et forma et prout et sicut supra dicto designo declaratum fuerit per dictum Johannem, et in effectu in omnibus et per omnia prout processerit de voluntate ipsius Johannis, salvis nihilominus limitationibus et taxationibus suprascriptis circa colores et aurum.

» Et promisit dictus locator — dicto Johanni conductori — pingere et laborare et operari, etc., diligenter et arbitrio boni viri, et perficere ac perfecisse et perfectionem dedisse toti dicti operi et uniuerse pit-

opera finita, fu tenuta molto bella: sebbene per trascuraggine di chi n'ebbe poi cura, non passarono molti anni, che, essendo rotti i tetti, fu guasta dall'acque, e perciò fatta nel modo ch'ell'è oggi, come si dirà al luogo suo; bastando per ora dire che Domenico Ghirlandai, che la ridipinse, si servì assai dell'invenzioni che erano dell'Orgagna. »[1] Nuovamente nella vita del Ghirlandaio racconta, che questi dipinse « la cappella maggiore (di Santa Maria Novella) dipinta già da Andrea Orgagna, la quale, per essere stato mal coperto il tetto della volta, era in più parti guasta dall'acqua.[2] Per il che già molti cittadini l'avevano voluta rassettare, ovvero dipignerla di nuovo; ma i padroni, che erano quelli della famiglia de' Ricci, non se n'erano mai contentati, non potendo essi far tanta spesa, nè volendosi risolvere e concederla ad altrui che la facesse, per non perdere la jurisdizione del padronato ed il segno dell'arme loro, lasciatagli dai loro antichi. Giovanni adunque, desideroso che Domenico gli facesse questa memoria, si mise intorno a questa pratica, tentando diverse vie; ed in ultimo promise a' Ricci far tutta quella spesa egli, e che li ricompense-

ture dicte cappelle et totam dictam cappellam pingisse (*sic*) et ornasse — ad per totum mensem may anno domini 1490, incipiendo opus predictum de mense et initio mensis may proxime futuri et sic in quatuor annis proxime futuris, incipiendo ut supra. Et promisit dictus magnificus vir Johannes conductor predictus pro toto dicto opere et picturis et ornamentis et pro tota dicta condutione dicto *Dominico* — dare et soluere dicto *Dominico* — summam et quantitatem florenorum mille centum auri largor. ad rationem librarum sex pro quolibet floreno de moneta, hoc modo videlicet: quolibet mense dictorum quatuor annorum ratham tangentem, etc.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 123.

[2] Nella Vita dell'Orcagna (vedi vol. II di quest'opera, pag. 138) si notò che nessun documento è stato fino ad ora ritrovato il quale ci indichi l'anno in cui Andrea Orcagna decorò quella cappella, nè che ci faccia conoscere in quale anno furono guaste quelle pitture. Il Baldinucci (op. cit., vol. IV, pag. 396) ci fa credere che esse fossero danneggiate da una tempesta che occorse nel 1358.

rebbe in qualcosa, e farebbe metter l'arme loro nel più evidente ed onorato luogo che fusse in quella cappella. E così rimasi d'accordo, e fattone contratto e instrumento molto stretto, del tenore ragionato di sopra, logò Giovanni a Domenico quest'opera, con le storie medesime che erano dipinte prima; e fecero, che il prezzo fusse ducati milledugento d'oro larghi, ed in caso che l'opera gli piacesse, fussino dugento più. [1] Per il che Domenico mise mano all'opera, nè restò che egli in quattro anni l'ebbe finita; il che fu nel 1485; con grandissima satisfazione e contento di esso Giovanni: il quale, chiamandosi servito e confessando ingenuamente che Domenico aveva guadaguati i dugento ducati del più, disse che arebbe piacere che e' si contentasse del primo pregio; e Domenico, che molto più stimava la gloria e l'onore che le ricchezze, gli largì subito tutto il restante, affermando che aveva molto più caro di avergli satisfatto, che lo essere contento del pagamento. Appresso, Giovanni fece fare due armi grandi di pietra, l'una de' Tornaquinci, l'altra de' Tornabuoni, e metterle ne' pilastri fuori d'essa cappella; e nell'arco, altre arme di detta famiglia divisa in più nomi e più arme; cioè oltre alle due dette, Giachinotti, Popoleschi, Marabottini e Cardinali. E quando poi Domenico fece la tavola dell'altare, nell'ornamento dorato, sotto un arco, per fine di quella tavola, fece mettere il tabernacolo del Sacramento, bellissimo; e nel frontispizio di quello fece uno scudicciuolo d'un quarto di braccio, dentrovi l'arme de' padroni detti, cioè de' Ricci. Ed il bello fu allo scoprire della cappella; perchè questi cercarono con gran romore dell'arme loro, e finalmente non ve la vedendo, se n'andarono al magistrato degli Otto, portando il contratto.

[1] Come si è già veduto, il contratto ricorda solo mille e cento fiorini d'oro larghi.

Per il che, mostrarono i Tornabuoni esservi posta nel più evidente ed onorato luogo di quell'opera: e benchè quelli esclamassero che ella non si vedeva, fu lor detto che eglino avevano il torto; e che, avendola fatta metter in così onorato luogo, quanto era quello, essendo vicina al Santissimo Sagramento, se ne dovevano contentare. E così fu deciso che dovesse stare, per quel magistrato, come al presente si vede. Ma se questo paresse ad alcuno fuor delle cose della Vita che si ha da scrivere, non gli dia noia; perchè tutto era nel fine del tratto della mia penna; e serve, se non ad altro, a mostrare quanto la povertà è preda delle ricchezze, e che le ricchezze accompagnate dalla prudenza conducono a fine, e senza biasimo, ciò che altri vuole. » [1]

La tavola che compiva, per così dire, l'opera non si trova menzionata nel contratto stipulato fra Giovanni Tornabuoni e i Ghirlandai. È possibile che abbia formato oggetto d' altro contratto che fino ad ora non si conosce. Ciò che è certo si è, che Domenico Ghirlandaio, come appresso diremo, morì prima d' averla condotta a termine. Essa fu poi finita dai fratelli di Domenico, Davide e Benedetto, e dai loro aiuti. [2]

Nel contratto ricordato non è nemmeno fatto cenno degli accordi fra i Ricci ed i Tornabuoni: è possibile che anche per essi fosse stipulato un contratto a parte.

Parimenti nell'istrumento non si fa neppure menzione della notizia riferita dal Vasari, che Giovanni Tornabuoni facesse eseguire a Domenico gli affreschi con le stesse storie che v' erano prima dipinte. [3] Nel con-

[1] Vedi vol. V, pag. 71 e seguenti.

[2] L'altare o tabernacolo fu nel 1804 tolto dal suo luogo e vi fu sostituito quello che anche oggi si vede. Avremo occasione di far parola delle pitture su tavola che ne facevano parte, parlando delle Gallerie di Monaco in Baviera e di Berlino.

[3] Idem, ibidem: « .... la cappella maggiore *dipinta già da An-*

tratto vengono invece indicati i soggetti coi quali dovevano essere ornate le pareti della cappella, e i luoghi dove ciascuno dei dipinti doveva essere eseguito, e cioè, sul muro che sta a sinistra di chi entra nella cappella, le sette storie concernenti la Vergine, e sul muro a sinistra quelle del Precursore San Giovanni Battista, il quale era il Santo patrono del Tornabuoni, che ne portava il nome. Contrariamente a quanto è detto nel contratto, invece dell' Annunziazione della Madonna (che secondo il detto contratto dovrebbe trovarsi sulla parete a sinistra) v' è dipinta la Strage degl' Innocenti; e nel luogo ove dovrebbesi trovare Gesù che disputa in mezzo ai Dottori, è invece la storia di San Giovacchino scacciato dal tempio. Il medesimo avviene nella parete di contro: mentre vi dovrebbe essere San Giovanni bambino che va nel deserto, si trova raffigurato San Zaccaria che scrive il nome da imporsi al figlio. Così, nella parete dove esiste il finestrone, a sinistra dello spettatore, invece del beato Antonino, v' è il ritratto dell'ordinatore; e superiormente, invece di San Tommaso d'Aquino, l'Annunziazione dell' Angelo a Maria, e più sopra, invece della figura di San Domenico, una storia relativa a questo Santo. Dall' altro lato del finestrone, invece di Santa Caterina da Siena, vedesi il ritratto della moglie del Tornabuoni, e superiormente, invece di San Vincenzo, v' è San Giovanni fanciullo nel deserto; e più sopra ancora, invece della figura di San Pietro martire, il Martirio del detto Santo.

drea Orgagna .... logò Giovanni a Domenico quest'opera, *con le storie medesime che erano dipinte prima.* » Per giustificare in qualche modo quest'asserzione del Vasari, circa la rifacitura delle pitture che il Tornabuoni avrebbe allogata a Domenico, si potrebbe ammettere che il Ghirlandaio si valesse per qualche sua storia delle composizioni dell'Orgagna, che pur fu, dopo Giotto, il più illustre maestro di quel tempo.

È ovvio notare, che per un lavoro di tanta mole, affidato a Domenico e a David, i due artisti dovessero valersi dell' opera del fratello Benedetto e del cognato Sebastiano Mainardi, che pure era il più valente dei discepoli di Domenico. È anche probabile che si servissero dell' opera di garzoni e pittori a giornata, ai quali saranno state affidate quelle parti di lavoro che potevano meglio eseguire secondo la propria abilità. A pensar così siamo indotti dal fatto, che non sempre l'esecuzione tecnica corrisponde per bontà agli altri dipinti di Domenico. Egli certamente si sarà riservato d'eseguire quelle parti visibili più da vicino, o che sono meglio in luce. Si osserva in quest' opera (che tien dietro, per ragion di tempo, all'altra della cappella Sassetti) una maniera più larga ed un'arte più formata: in alcuni di questi affreschi è notevole anzi una maestria maggiore nell' arte di quella che si scorge nella cappella Sassetti, sebbene a noi piacciono più alcuni dipinti di essa cappella, paragonati a quelli della cappella in Santa Maria Novella, di cui ora discorriamo. Questa minore perfezione può essere derivata dalla minore abilità degli aiuti di cui si servì il maestro nel condurre il lavoro. Negli affreschi della cappella in Santa Trinità si osserva una maggiore fedeltà nella imitazione della natura, una più efficace espressione delle figure, una esecuzione tecnica più accurata, ed un colore più piacevole e gradito. Negli affreschi della cappella di Santa Maria Novella è evidente invece un' arte più monumentale, che ci fa intravedere le potenti creazioni del Buonarroti nella Sistina.

Pitture della vôlta nella cappella di Santa Maria Novella in Firenze.

Nei quattro scompartimenti della vôlta sono figurati sul fondo azzurro i quattro evangelisti San Marco, San Matteo, San Giovanni e San Luca. Essi stanno seduti sulle nubi, con allato i rispettivi simboli, in mezzo

ad un cerchio dorato che spande attorno raggi di luce. [1]

Queste figure d'Evangelisti, paragonate a quelle della vôlta nella cappella di Santa Fina a San Gimignano, mostrano d'essere state eseguite con arte più formata e progredita; ma esse sono meno svelte ed eleganti e le mosse meno pronte che non siano l'altre in San Gimignano, per quanto si può conoscere per il già avvertito stato deplorevole di conservazione in cui trovansi i dipinti della cappella predetta. Così, se si confrontano le figure degli Evangelisti dipinti in Santa Maria Novella, di cui ora discorriamo, con quelle delle Sibille che adornano la vôlta della cappella Sassetti, dobbiamo con-

[1] Veduti dal basso sembrano, questi Evangelisti, di grandezza naturale, ma, veduti dappresso, dovrebbero essere come dice il Vasari, (vol. V, pag. 73) « maggiori del naturale. »

San Marco è seduto sulle nubi rivolto alcun poco verso la sua destra, e tiene tra le mani una penna in atto di temperarla. Presso a lui, a destra, veggonsi di fronte la testa e le gambe del leone accovacciato sulle pieghe del manto dell'Evangelista. La parte inferiore di questa figura è piuttosto meschina; grandiose sono invece le forme del leone.

San Matteo è seduto quasi di fianco, alquanto verso San Marco, ma volge la testa dell'altro lato per fissare lo sguardo nell'Angelo che vola per l'aria, con le braccia conserte, in vicinanza dell'Evangelista. Questi tocca con la mano sinistra il libro che tiene aperto sul ginocchio dinanzi a noi, e coll'indice di quella mano accenna ciò che vi è scritto, mentre nell'altra alzata tiene la penna. È in atto di porgere ascolto a quanto l'Angelo gli suggerisce.

San Giovanni è alquanto rivolto con la persona verso San Matteo. Nella mano sinistra appoggiata alla gamba tiene un rotolo, mentre ha nell'altra una penna in atto di scrivere. Con mossa pronta volge la testa dall'altro lato per osservare l'aquila che, ritta sulle nubi, agita le ali ed ha il becco aperto.

San Luca è seduto di fronte a noi. Con la mano sinistra tiene appoggiato alla gamba un rotolo, ed ha nell'altra una penna. Alla sua destra vedesi il bue accovacciato sulle pieghe del manto dell'Evangelista. Di esso non si vedono che la testa e le gambe anteriori ripiegate.

Questa parte dei dipinti della cappella trovasi in stato di conservazione ancora buono. Si deve però eccettuare il fondo azzurro dove il colore è cresciuto di tinta. Anche le dorature hanno qua e là sofferto.

venire che le figure delle Sibille mostrano forme più svelte ed eleganti dei detti Evangelisti, i quali, per quanto possano parere commendevoli, hanno un non so che di meschino. Questo si avverte specialmente anche se si confrontano gli Evangelisti con gli altri dipinti del Ghirlandaio in questa stessa cappella di Santa Maria Novella. E a proposito dei detti Evangelisti ci conviene ricordare di nuovo quanto avemmo già più volte occasione di osservare discorrendo di Fra Filippo, del Botticelli e di Filippino Lippi, che cioè questi pittori, dotati come essi erano di vita esuberante, riuscivano ad ottenere nelle figure singole un movimento ed una energia maggiori che il Ghirlandaio non potette conseguire per trovarsi essi in condizioni più favorevoli pel loro ingegno artistico; mentre Domenico, dotato come era di un sentire più nobile ed elevato, riusciva a mantenere nelle grandi composizioni, assai più che non i pittori summenzionati, una giusta armonia delle parti col tutto, riproducendo il vero con fedeltà e senza mai cadere in quelle esagerazioni nelle quali pur di sovente caddero i suoi contemporanei.

Lunetta della parete sinistra.

Nella grande lunetta a sinistra di chi entra nella Cappella, figurò Domenico il Transito della Vergine e la sua Assunzione al cielo. Inferiormente, nel mezzo, vedesi di profilo la Vergine giacente supina su di una bara coperta da una ricca coltre, con la testa appoggiata sul guanciale. Nel centro a sinistra della Vergine stanno di fronte due Apostoli inginocchiati, in atto reverente, uno dei quali prende una delle mani della defunta per baciarla. Dall'altro lato, alla destra della Vergine e sul davanti, v'è una figura virile, pure inginocchiata, che si presenta a noi alquanto di schiena, in atto di prendere, stando un poco inclinata con la persona, la mano della Vergine per baciarla. Due altre figure sono inginocchiate

una per parte ai piedi della bara. Una di esse rappresenta un Apostolo il quale vedesi a noi di fronte inginocchiato, ma nascosto in gran parte dall' altra figura che trovasi dal lato opposto sul davanti, veduta alquanto di schiena. Questa seconda figura, stando un poco incurvata, prende con la mano il piede destro della Vergine per avvicinarselo alle labbra e baciarlo. Poco lungi da essa si vede, ritto in piedi, un Angelo con un lungo cero acceso, il quale presentasi alquanto di schiena allo spettatore, col capo rivolto ad osservare la Vergine. Dietro a quest'Angelo si trova di profilo un Apostolo inginocchiato che è rivolto alla Vergine, ma con la testa alcun poco alzata, e gli occhi rivolti in alto ad osservare la divina Madre portata in cielo dagli Angeli. Questi ha in mano una palma fiorita. Sul davanti, del dipinto ma un poco più presso allo spettatore, chiude la scena da questa parte un altro Angelo che si presenta di fronte, il quale tiene un lungo cero acceso. Presso all'Angelo sono due figure. La prima volge, presa da mestizia, alcun poco la testa e lo sguardo verso la figura che le si trova dinanzi alla sua sinistra. Questa si presenta a noi di tre quarti rivolta con aria mesta verso la defunta, mentre con la mano sinistra raccoglie parte del manto ed ha l'altro braccio mezzo alzato e la mano aperta. Intorno alla Vergine ed alla sua sinistra, trovansi diverse figure in piedi in vari atteggiamenti ed espressioni di dolore. Dietro all'Angelo per primo menzionato col lungo cero, vedesi una figura che ha la mano destra al petto, voltata verso la defunta in cui fissa lo sguardo, ed un' altra che è rivolta di tre quarti e con le mani giunte a preghiera dal lato della Vergine. Dietro, tra queste due figure, trovasene una terza, la quale volge il capo verso la prima delle dette due figure che sta alla sua sinistra. Dall' altro lato, a

destra della figura che prega, vedesene un' altra di profilo, che sta osservando la defunta. Un' altra, alla destra di questa, con folta massa di capelli discriminati nel mezzo cadenti ai lati della faccia, e col mento coperto da folta e copiosa barba, si presenta a noi quasi di fronte. Essa volge intensamente lo sguardo verso la Vergine, tenendo la mano destra alzata e aperta in atto di sorpresa. Nel mezzo presso alla Vergine, di faccia a noi e dietro ai due Apostoli inginocchiati (di cui uno sta baciando la mano sinistra della Vergine), si scorgono due figure ritte in piedi. La prima quasi di fronte allo spettatore è alcun poco rivolta verso la morta Vergine. Tutta addolorata e piangente, tenendo le braccia piegate e le mani alzate sotto il largo manto copresi il volto fin sopra gli occhi. Dietro e alla sinistra di questa figura, vedonsi la metà superiore della testa, la spalla sinistra ed il braccio piegato d' un' altra, che appoggia la mano sul braccio sinistro della figura testè menzionata, e si caccia innanzi per osservare la defunta. Due Apostoli, ritti in piedi, sono prossimi alla testa della Vergine. Il primo di questi vedesi di fronte con le mani giunte a preghiera, il quale guarda la detta Vergine e si dimostra addolorato. L' altro gli sta dappresso : esso pure ha le mani giunte a preghiera ed è rivolto verso la divina Madre. Dietro a quest' ultimo vedesi di fronte soltanto una parte della figura d'un altro Apostolo col capo rivolto verso San Pietro. Questi è vestito in pontificale: ha tra le mani un libro aperto in atto di recitare le preci dei defunti. Da un lato, a destra di San Pietro, v'è un Apostolo che si presenta di tre quarti, rivolto ad osservare la defunta. Con la mano sinistra raccoglie parte del manto, mentre con l'altra mano abbassata tiene l'anello delle catenelle a cui è raccomandato il turibolo. Dal lato opposto a San Pietro si scorge un altro Apostolo, che nella

mano sinistra abbassata ha il secchietto dell'acqua santa, e che con la testa alcun poco inclinata guarda nel libro che San Pietro tiene aperto dinanzi a sè. Davanti a questi tre Apostoli, vedesi di tre quarti un Angelo con in mano un lungo cero acceso. E parimenti sul davanti, rivolta alla Vergine, sta genuflessa una figura che sembra un prelato pregante, il quale è alquanto di schiena. Nell'angolo della grande lunetta sul davanti (di riscontro alle figure già ricordate che trovansi nell'angolo dell'altro lato), si presenta per primo e quasi di fronte un Angelo che ha tra le mani un lungo cero acceso. Alla destra di esso chiudono da questo lato la scena quattro altre figure. La prima vedesi quasi di schiena: con la mano del braccio destro piegato raccoglie il manto, e mentre sembra si accosti alla morta Vergine, volge il capo alla sua sinistra verso una figura che le sta di faccia. Si mostra questa di tre quarti: con le braccia piegate raccoglie parte del largo suo manto. Tra queste due figure, di fronte a noi, vedesi in parte la testa d'una terza che sta osservando la prima delle figure di cui si discorre. L'ultima di queste quattro figure trovasi dall'altro lato della prima, ed è anzi in parte nascosta da essa. Si presenta di fronte a noi col braccio sinistro piegato e la mano aperta e alzata, volgendo alquanto la testa per fissare lo sguardo sulla seconda di queste quattro figure.[1] Superiormente è dipinta la Vergine ritta in piedi sulle nubi sostenuta da tre Cherubini. Ha le braccia piegate e le mani giunte a preghiera: con la testa e con lo sguardo è rivolta al cielo. La figura è chiusa in una mandorla stellata, che quattro Angeli con ali aperte portano in alto. Al disopra, vedesi la colomba, simbolo dello Spirito Santo,

[1] Le figure degli Apostoli si distinguono dalle altre per l'aureola che loro cinge il capo.

che manda raggi di luce attorno, e la mezza figura del Padre Eterno, il quale a braccia distese e con le mani aperte muovesi ad incontrare la Vergine. Qua e là il cielo è coperto da nuvoli. Inferiormente la scena svolgesi in una campagna solitaria. Nel mezzo si scorge una valle con alberi sparsi in più parti. Vedesi un recinto di mura con torri, una chiesa, e più in alto, sulla cima del colle (le cui falde sono chiuse dal recinto), s'inalza un palazzo merlato con una porta e una torre per parte, e con un grande torrione da un lato. Altri colli chiudono questa scena più a destra, sopra uno dei quali trovansi alcuni edifici, tra cui un convento. Una piccola figura sale sulla collina. Dall'altro lato del dipinto veggonsi alcuni alberi ed alcune colline, sovra una delle quali v'è una torre.

Di questa vasta composizione che è animata da un gran numero di figure, la parte migliore è quella dove la Vergine, accompagnata dagli Angeli, sale al cielo mentre il Padre Eterno muove ad incontrarla. La scena che si svolge inferiormente non ha tutti i pregi artistici che si ammirano nelle opere di Domenico. Sebbene l'affresco sia in più modi offeso e danneggiato, può nondimeno conoscersi che l'esecuzione tecnica non è opera del maestro, ma forse del fratello David, il quale certamente non fu il suo solo aiuto. [1]

Scomparti-menti della parete sinistra.

Sulla parete sinistra di chi entra nella Cappella, lo spazio sottostante al dipinto rappresentante il Transito

[1] Il dipinto ha sofferto specialmente nella parte superiore, dove il colore è mancante o svanito. Qua e là veggonsi inoltre alcune macchie biancastre, che sono rifioriture del muro prodotte dall'umidità. Nello stato in cui trovasi il dipinto non possono bene discernersi le sue parti. Così in quella inferiore il colore ha più o meno sofferto e non è privo di ritocchi, come può vedersi a cagion d'esempio, nella figura del prelato che sta sul davanti, nel mezzo inginocchiato, e rivolto verso la Vergine. Mezza questa figura è rinnuovata e per l'appunto dalla spalla destra al dorso.

della Vergine è diviso in due. Nel primo è figurata l'Adorazione dei Re Magi e nel secondo la Strage degl' Innocenti.

Adorazione dei Re Magi.

Nel detto primo affresco la Vergine è rappresentata seduta di fronte allo spettatore, nel mezzo e sul davanti. Un fine e lungo panno le scende dalla testa e ai lati del viso, unendosi sul seno per passare attraverso al corpo del Bambino (che essa tiene seduto sulla sua gamba sinistra) e venir poi ad esser raccolto dalla mano sinistra della Vergine sotto l' ascella del Bambino stesso. Alla destra della Vergine sta il più vecchio dei Re inginocchiato, che si presenta a noi di profilo. Egli è alcun poco piegato della persona e fissa gli occhi nel Redentore: col braccio destro allungato porge l' offerta, mentre con l' altro braccio piegato raccoglie parte dell' ampio manto. Nostra Donna col capo alquanto inclinato verso di lui lo guarda in aria di compiacimento, ed allunga il braccio per prendere il vaso con l' offerta. Davanti a questo Re vedesi la corona che ha deposto a terra. Il Salvatore lo guarda e con la mano destra alzata lo benedice, mentre appoggia l' altra su quella della Madre. Dall' altro lato, dietro alla Vergine, in piedi ed appoggiato con le mani ad un alto bastone sta San Giuseppe alquanto incurvato dagli anni. Questi guarda intento il Re che presenta l' offerta. Sul davanti di riscontro al primo si vede, parimenti di profilo e rivolto al Bambino, il secondo dei Re. Egli ha le mani giunte a preghiera ed è alcun poco piegato della persona. Dinanzi ad esso, sul terreno qua e là cosparso d' erbe e di pietre, v' è il turbante sormontato dalla corona che esso pure ha posato in terra. Dall' altro lato dietro al più vecchio dei Re sta il più giovane d' essi. È imberbe, con folti e copiosi capelli che gli scendono ai lati del viso sulle spalle. Col ginocchio destro in terra

sta rivolto esso pure in atto riverente ad osservare Gesù. Si presenta di tre quarti. Nella mano del braccio destro alquanto allungato tiene l' offerta, mentre con l'altra alzata sta per togliersi la corona.

Fra il primo e l' ultimo dei Re già menzionati, ma più presso al primo che al secondo, ed anzi in parte nascosto da quello, vedesi un giovane con folta e ricciuta capigliatura che gli scende inanellata sulle spalle. Questi pure vedesi da noi per tre quarti ed è rivolto verso il Bambino. Sul davanti, nell' angolo del dipinto, è un uomo con folta e copiosa barba e folti e ricciuti capelli che gli scendono sulle spalle, il quale ha le mani giunte a preghiera e benignamente osserva il Redentore. Anch' egli si vede di tre quarti. Dietro a questa ed alle altre figure or ora ricordate, si scorgono alcuni cavalli bardati, uno dei quali si presenta col dorso, e un altro di fronte e di scorcio: questi due cavalli sono tenuti da un giovane servo che sta frammezzo a loro e vedesi di profilo, il quale mentre sembra tenere con la mano sinistra le briglie del primo, volge la persona verso il secondo destriero, sulla cui sella appoggia la mano del braccio destro allungato. Dietro a questo secondo cavallo che volge la testa verso il servo, ne vediamo un terzo rivolto esso pure verso il servo: dietro a lui sta un giovine paggio veduto di tre quarti, che guarda il gruppo della Vergine col Bambino. Oltre i tre cavalli già descritti vi sono le teste di tre altri nascosti dai primi. Uno di questi è tenuto per le briglie da un altro giovane paggio che mostrasi di fronte.

Chiude da questo lato il corteo un giovane cavaliere, che si presenta di tre quarti ed è rivolto alquanto alla sua destra in atto di osservare il servo che tiene i due cavalli per primi menzionati. Nel fondo, da questo lato, veggonsi i Re Magi a cavallo che scendono

dalla strada che fiancheggia tortuosa la montagna, seguìti da uomini a piedi armati di lance. Più da lungi sul monte si scorgono due pastori col gregge poco discosto. Altri due pastori stanno seduti in terra, alla quale appoggiano la mano del braccio disteso, mentre portano l'altra alla fronte per ripararsi dai raggi che partono dall'Angelo annunziante a loro la nascita del Messia. Il monte è coperto qua e là di verdura, e più da lungi veggonsi altre montagne. Dietro alla Vergine è figurata la mangiatoia col bue e l'asino, veduti quasi di fronte, in gran parte nascosti dalle figure che stanno ad essi davanti.

Dal lato sinistro dell'affresco, dietro al secondo dei Re, trovansi quattro figure inginocchiate. Si presenta per primo e di profilo un giovane con un ginocchio piegato a terra e le mani giunte a preghiera, intento ad osservare il Bambino. Il secondo è un uomo già avanti negli anni col mento coperto dalla barba e con folti e ricciuti capelli, il quale volgesi alquanto verso il giovane che gli sta dinanzi ed ha le braccia piegate e le mani sollevate ed aperte in atto di sorpresa. Il terzo, nascosto in parte dal Re che trovasi da questo lato dell'affresco, è un uomo con folti e ricciuti ma corti capelli e folta e lunga barba, tutto intento ad osservare il Redentore. Il quarto è un uomo imberbe con folti capelli, che si presenta per tre quarti, ed ha la testa alcun poco piegata verso il Salvatore, da lui guardato con compiacimento.

Dietro a queste quattro figure ora descritte, se ne veggono altre ritte in piedi. Si presenta per primo un uomo con folta barba e folti capelli che scendono ricciuti di sotto ad un cappello a grandi falde rovesciate ai lati. È avvolto in un lungo manto; ha la mano destra al petto, mentre con quella chiusa dell'altro braccio mezzo pie-

gato tiene parte delle pieghe del detto manto. Corrugando alquanto la fronte, fissa lo sguardo nel Salvatore. Dietro a lui vedesi un vecchio con folta barba e capelli ricciuti, che posa la mano sinistra sul braccio parimenti sinistro della figura ora menzionata, e con mossa pronta cacciasi innanzi per vedere. Una specie di turbante gli copre la testa piegata sulla sua sinistra. Dall' altro lato della prima delle due figure testè descritte, se ne vede un' altra essa pure col capo coperto, da una specie di turbante. Ha baffi, capelli folti e ricciuti che scendono dal turbante ai lati della testa e sulle spalle, e vedesi di fronte. Posa la mano destra sul petto, e volge la testa e lo sguardo verso la prima figura pocanzi indicata.

Presso queste tre figure ed alla loro destra vedesi di tre quarti un giovane imberbe di bella presenza, coi capelli discriminati nel mezzo che gli scendono ai lati sulle spalle. Egli sta osservando attentamente l'offerta che presenta il primo dei Re Magi: coll' indice della mano del braccio destro allungato accenna dinanzi a sè, ed ha l' altra mano al fianco. Il vicino è un altro giovane parimenti imberbe, veduto quasi di fronte, con folti capelli, il quale guarda tranquillamente i Re Magi. Ha la mano del braccio destro rovesciata sul fianco. L' ultima figura sembra rappresenti un frate, che si presenta per tre quarti. È calvo e con folta barba: tiene le braccia piegate al petto, ed ha la testa alcun poco girata alla sua destra, osservando con umile espressione i Re che presentano i doni.

Dietro a questo vedesi di tre quarti un giovane con lunga e folta capigliatura, discriminata nel mezzo, che gli scende ricciuta ai lati e sulle spalle. È rivolto a guardare dallo stesso lato. Dietro ai due giovani pocanzi menzionati, scorgesi quasi di fronte parte della testa d' un giovane, che sta osservando verso la

sua sinistra. Ha il capo coperto con berretto, dal quale scendono folti e copiosi capelli ai lati del viso e sulle spalle. In vicinanza vedesi di tre quarti parte della testa d'un vecchio calvo, ma con folta barba, che è rivolto ad osservare verso il centro della scena.

Al di là di queste figure sorgono alcuni arboscelli ricchi di foglie verdeggianti. Più lungi v'è una montagna, a mezzo della quale sulla via che le gira attorno, sta un dromedario condotto da due servi, uno davanti ed uno dietro, vestiti in costume orientale, i quali tengono nelle mani la corda della cavezza cui è legato l'animale. Dietro vi sono due uomini a cavallo, e da uno dei seni della montagna si scorge spuntar fuori la testa e parte del collo d' un altro cavallo. La montagna è là cosparsa d'alberi verdeggianti, o bruchi di foglie. La capanna che trovasi nel mezzo dell' affresco, è formata da un doppio arco, sostenuto da pilastri e da colonne, con parte d' un secondo arco al lato sinistro dello spettatore. Il tutto è sormontato da un cornicione, avanzo d' un edificio di bella forma architettonica che imita il classico. Sopra a questo, nel mezzo, vedesi la stella che ha condotto i Re Magi a Bettelem, la quale illumina coi suoi raggi il Bambino. Attraverso all' arcata scorgesi da lungi la campagna fiorita con alcuni colli, un paese con molti edifici, tra cui una chiesa con alta torre) ed una strada che serpeggia. Il tutto stacca sull' azzurro del cielo. Su di una parte del cornicione sono le parole: CAES. AVG(V)STO XXXVIII. Manca il resto del cornicione: sul pezzo rimasto dall'altro lato, si vedono le lettere A. P.

L' affresco ha grandemente sofferto in più maniere. Manca in gran parte il colore, specialmente nel mezzo. Da quanto resta si può nondimeno riconoscere che le molte figure che animano la composizione sono belle,

con variati e naturali movimenti. [1] Nella esecuzione tecnica dell' affresco sembra si possa riconosce un fare che si accosta molto a quello di Domenico, ma non raggiunge il pregio artistico delle altre opere eseguite tutte di sua mano. È probabile che sotto la sua direzione abbia lavorato anche il fratello David. Ci sembra però che in generale vi si riscontri una maniera che ricorda quella del migliore scolaro di Domenico, che fu Bastiano Mainardi, il quale, come sappiamo, lavorò quasi sempre in compagnia dei fratelli Ghirlandai.

La strage degli Innocenti.

La Strage degl' Innocenti è una composizione piena di vita e di movimento.

La scena ha luogo dinanzi ad un arco trionfale con bassorilievi, che somiglia a quello di Costantino in Roma. Sul davanti da un lato, a sinistra dello spettatore, v' è una donna veduta quasi di fronte, la quale mentre cerca salvezza con la fuga, tiene stretto al seno un figlioletto ferito. Sopravviene un guerriero a cavallo veduto quasi di profilo, il quale messo in corsa il cavallo, raggiunge la donna e la ghermisce con la mano sinistra pei capelli, mentre con la mano dell'altro braccio alzato, nella quale tiene uno stile, sta per vibrare il colpo. Appresso vedesi quasi di fianco un uomo, che con le braccia e le mani si aggrappa fortemente al collo d'un cavallo caduto in terra, il quale ha le gambe dinanzi piegate ed alza con forza il collo girando la testa (che vedesi quasi di profilo) verso la sua destra, in atto di fare un sforzo per rialzarsi. Questo gruppo ricorda uno di quelli che sono tra gli altorilievi dell' arco di Costantino in Roma. Tale invenzione trovasi pure eseguita, dopo Domenico, tra i dipinti delle Logge vaticane, ed è ripetuta nella bat-

[1] « Si veggono arrivare i Re Magi in Bettelem, con gran numero di uomini, cavalli e dromedari, e altre cose varie; storia certamente accomodata. » Vasari, vol. V, pag. 74.

taglia di Costantino.[1] Questi studi furono attinti certamente dalla stessa fonte alla quale il Ghirlandaio attinse il suo gruppo. Dinanzi, in vicinanza al detto gruppo, vedesi di schiena un guerriero, il quale rivolto verso il cavallo testè descritto, appoggia gagliarda la mano del braccio destro in terra, mentre stende in avanti l'altro braccio che tiene infilato nello scudo, sul quale leggonsi le lettere S. P. Q. R. Ha questo guerriero la gamba destra piegata e l'altra allungata e fa forza per rialzarsi. Si potrebbe credere che Domenico volesse figurare nell'uomo che tiene a quel modo il cavallo pel collo, il marito o il congiunto di qualcuna delle madri, il quale abbia fatto balzar di sella il guerriero nemico per dar tempo alla donna di mettersi in salvo col bambino. Da un lato sul davanti, ma di riscontro al guerriero che ha afferrato pei capelli la donna che fuggiva col putto, v'è, come racconta il Vasari « un soldato che ha tolto per forza un putto; e mentre, correndo con quello, se lo stringe in sul petto per ammazzarlo, se gli vede appiccata a' capelli la madre di quello con grandissima rabbia; e facendogli fare arco della schiena, fa che si conosce in loro tre effetti bellissimi: uno è la morte del putto, che si vede crepare; l'altro, l'impietà del soldato che, per sentirsi tirare sì stranamente, mostra l'effetto del vendicarsi in esso putto; il terzo è che la madre, nel veder la morte del figliuolo, con furia e dolore e sdegno cerca che quel traditore non parta senza pena: cosa veramente più da filosofo mirabile di giudizio, che da pittore. Sonvi espressi molti altri affetti, che chi li guarda conoscerà, senza dubbio, questo maestro essere stato in quel tempo eccellente. »[2]

[1] Vedi il vol. III della nostra *Vita di Raffaello*, pag. 302 e pag. 496 e seguenti.

[2] Vol. V, pag. 75.

Nè è questo invero il solo gruppo pieno d' invenzione, di verità, di vita e d'azione drammatica, che si trovi nell' affresco. Poco più lungi se ne vede un altro nel quale è rappresentata una madre di schiena, la quale mentre fugge dietro alle altre, tiene col braccio destro stretto al seno il bambino, nell' atto che un soldato con lo stile impugnato nella mano del braccio destro sta per vibrare il colpo. Dinanzi a questo gruppo ve n' è un altro in parte nascosto da quello della donna che afferra pei capelli il soldato, nel quale vedesi un'altra donna che colla mano del braccio sinistro disteso afferra forte pel polso il braccio destro d'un soldato (che vedesi da noi per tre quarti), il quale impugnando uno stile è in atto di colpire. Più innanzi ma da questo lato, si scorgono altre donne che fuggono atterrite coi loro putti in braccio. A sinistra dello spettatore, dietro ai gruppi per primi menzionati, veggonsi altri soldati a cavallo che chiudono da questo lato la scena. Nel davanti, qua e là sul terreno, sono alcuni bambini uccisi, ed anche testine staccate dai corpicciòli. Sopra l'arco trionfale di stile classico, con bassorilievo che si stende quasi per tutto il dipinto e avente ai lati due arcate, vedesi dall'una e dall'altra parte una moltitudine di piccole figure che osservano l'eccidio, in una delle quali è presumibile che il pittore figurasse Erode. Attraverso all' arco si scorgono fabbricati, e nel centro un cortile con figure e qualche albero che stacca sull' azzurro del cielo.

Discorrendo nella Vita di Raffaello di questo soggetto, prendemmo occasione per notare che in esso si trovano motivi che ricordano questo dipinto di Domenico, e che certo furono ammirati dal giovane Urbinate quando fu in Firenze. Nei dipinti che egli eseguì a Roma mostra infatti d' avere imitato le stesse forme dell' arte pagana, sulle quali aveva già studiato Dome-

nico.[1] L'affresco ha sofferto gravi danni e in più maniere: oltre ad avere qua e là alterato il colore, questo in alcune parti è mancante. Vi si può nondimeno ammirare ancora la vita ed il movimento delle figure, come la buona ed armonica disposizione di esse nell'insieme. Riteniamo però che l'esecuzione tecnica della pittura sia stata dal maestro affidata a qualche suo discepolo od aiuto, e siamo disposti a giudicare che questi sia stato il fratello David, il quale, come si disse, insieme a Domenico ebbe la commissione di questa importante opera. A giudicar così ci induce quella magrezza di forme, quella crudezza di contorni, quel colorito con ombre piuttosto scure e difettoso di mezze tinte, che si osservano in questo dipinto.

Presentazione della Vergine al Tempio.

Sotto l'affresco rappresentante l'Adorazione dei Re Magi v'è l'altra storia dentrovi la Presentazione della Vergine al Tempio.

Nel mezzo è figurata la Vergine in atto di salire. Si presenta di tre quarti allo spettatore, rivolta a guardare con aria di letizia dinanzi a sè. Ha tra le mani un libro chiuso. Mentre sale, le sue vesti vengono in parte mosse e sollevate dal vento dietro a lei. Di contro e in cima alla gradinata, tra i pilastri che sostengono l'atrio del tempio, sta ad attenderla il sommo sacerdote che si presenta a noi di tre quarti, alcun poco piegato verso la Vergine, con le braccia allungate e le mani aperte ed abbassate. Egli la guarda con con espressione di volto benevola. Dietro a lui, ed uno per parte, stanno due leviti in parte nascosti dal pilastro. Il primo, a sinistra del sommo sacerdote, volge la testa addietro per osservare due giovanette che accorrono frettolose dal

[1] Di questa composizione mostra essersi ricordato Raffaello in quegli studi e schizzi che servirono per l'incisione di Marcantonio Raimondi. Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. II, pag. 128 e seguenti.

tempio per vedere la Vergine. L'una si presenta a noi di profilo, ha le mani giunte e spingesi innanzi di corsa: mentre ha il piede destro sul pianerottolo del vestibolo, tiene ancora la punta del piede sinistro appoggiata all'ultimo gradino. L'altra, che sta alla sua destra, ha una delle mani al seno e guarda sorridente la compagna. Tengono dietro a queste altre due giovani che stanno per uscire dalla porta del tempio. La prima si avanza, allungando il braccio destro con la mano aperta, mentre volge animata la testa ad osservare dietro a sè, come incitando le amiche che sono nel tempio ad uscire per vedere la Vergine. Della seconda figura non scorgesi che porzione della testa, perchè nascosta dalla compagna che le sta dinanzi.

Al seguito della Vergine, sotto la scalinata, si presenta per prima e a noi di profilo Sant'Anna, la quale ha la mano sinistra piegata sul petto, mentre con l'altra alquanto abbassata, coperta dalle pieghe del largo manto, tiene questo alquanto alzato. Volge essa fisso lo sguardo verso la Vergine. Alla sua sinistra e a lei dappresso, trovasi San Gioacchino che volge il capo verso Sant'Anna, e con la mano sinistra abbassata solleva in parte il manto, mentre coll'indice della mano dell'altro braccio disteso accenna la Vergine a Sant'Anna. Da questo stesso lato, nell'angolo a sinistra dello spettatore, vedesi sul davanti un gruppo di donne. La prima si presenta di profilo. È una giovane con folta capigliatura che le scende inanellata ai lati del collo e dietro le spalle. Ha le braccia allungate dinanzi a sè: mentre coll'indice e col pollice della mano destra tocca la punta dell'indice dell'altra mano rovesciata [1], osserva la Vergine. La se-

[1] Questa mossa l'abbiamo pur notata in uno di quei giovani che veggonsi a destra nell'affresco rappresentante le Esequie di Santa Fina in San Gimignano.

conda trovasi alla sinistra di questa: ha le mani giunte a preghiera, nell'atto che guarda con compiacimento la Vergine. La terza è una donna ancor giovane ma più innanzi negli anni delle prime, la quale si presenta a noi quasi di fianco con la persona girata dall'altro lato. Posa la mano sinistra al fianco, tenendo con quella raccolta parte della veste. Ha il viso rivolto verso la Vergine, ma con espressione poco benevola.

Dietro alle due prime giovani testè menzionate ed in gran parte da esse nascoste, veggonsi quattro altre donne, la prima delle quali mostra d'essere già matura d'anni. Ha la mano destra al seno, ed osserva con compiacenza la Vergine. La seconda, di cui non vedesi che parte della faccia, è parimenti rivolta verso la Vergine. Delle altre due donne non si vede che la parte superiore della testa coperta da un panno. Anche le prime due hanno il capo coperto. Queste donne, sia per le vesti dimesse, sia pei lineamenti, mostrano d'essere di condizione sociale inferiore alle prime che stanno loro dinanzi, e sono forse al loro seguito.

Nel mezzo del dipinto, presso alla scalinata del tempio, trovansi due giovanetti l'uno di faccia all'altro. Il primo di essi, che si presenta a noi quasi di schiena, ha il braccio sinistro abbassato, mentre con l'altro alquanto disteso sembra voglia abbracciare il compagno. Esso è rivolto ad osservare la Vergine e il sommo sacerdote. Il compagno che vedesi da noi per tre quarti e con la testa di profilo, fa un passo innanzi incontro al primo. Appoggia la mano sinistra sulla spalla destra del compagno, ed è rivolto ad osservare il gruppo delle donne che trovasi a lui di contro. Poco dietro a questi due giovanetti, stanno due uomini alquanto corpulenti e tarchiati, bassi di statura; il primo dei quali vedesi di profilo, col ventre grosso, con lineamenti volgari e col

mento coperto da folta barba e con capelli ricciuti che gli scendono di sotto ad un berretto a foggia di turbante, sul collo. Indossa un costume simile a quello d' un sacerdote giudaico. Con la mano sinistra appoggiata al fianco, tiene aperta quella dell' altro braccio steso, in atto di sorpresa, mentre guarda la Vergine. L'altra figura trovasi alla destra di questa ed è veduta quasi di fronte. È un uomo più maturo d'anni, con grande e folta barba che termina ricciuta sul petto, il quale porta un panno attorno al capo secondo il costume orientale. Indossa una larga sopravveste riunita a metà della vita (che raccoglie in parte con la mano destra abbassata), ed ha la testa rivolta verso il primo che gli sta dinanzi.

Dietro a queste due figure, vedesi per ultimo un uomo quasi nudo seduto sui gradini del tempio che piegano ad angolo. Questi si presenta a noi di tre quarti, ma ha la testa di profilo; è cinto ai fianchi da un panno, e il resto della persona è solo in parte coperto da un altro panno che gli gira attorno alla spalla destra e gli scende lungo il dorso per passare sulla coscia della gamba sinistra. Posa il piede manco sul primo dei gradini, mentre l' altro piede è sul secondo: ha la mano sinistra al ginocchio, ed appoggia il gomito dell' altro braccio sul detto ginocchio, e il mento sulla mano. Ha ricca e folta capigliatura incolta che gli scende ricciuta ai lati della testa e sulle spalle, e il mento coperto da barba. Sta questi osservando attentamente la Vergine. Ha l'apparenza d'uomo di bassa condizione, affaticato dal lungo cammino; una bariletta, di cui si sarà servito in viaggio, vedesi posata presso a lui sul terzo gradino.

Dall' altro lato, ma un poco più indietro, presso al gruppo di donne già ricordato, vi sono due figure in parte da quelle nascoste. La prima di esse è una giovane donna di cui non vedesi di profilo che parte della

testa rivolta a guardare la Vergine e il sommo Sacerdote. La seconda figura è quella d' un uomo imberbe veduto di tre quarti: ha questi la mano sinistra piegata al petto, mentre guarda esso pure con compiacenza i detti due personaggi. Chiude la scena da questo lato un portico con pilastri e colonne messi in prospettiva quasi di scorcio. Il portico, che è aperto, si unisce ai tre archi che trovansi a destra del tempio, a noi di fronte, attraverso ai quali scorgesi una piazza di forma rettangolare coi fabbricati che staccano sull' azzurro del cielo. Sulla piazza vedonsi due piccole figure, e più da lungi una terza.

Devesi ritenere che lo schizzo di questa composizione sia del maestro. Le figure sono ben disposte, ma se bene si osserva, è notevole un certo squilibrio nelle loro proporzioni. Mentre le due figure che veggonsi sul davanti sono di statura bassa e tarchiata, quei due giovanetti dipinti appresso hanno forme troppo esili e meschine. Questi medesimi caratteri si osservano nelle giovanette uscite dalla porta del tempio per vedere la Vergine. Una bella figura è invece quella di Sant'Anna, con le vesti drappeggiate in modo da ricordare l' arte del Ghiberti; nè manca d'un fare aggraziato il gruppo delle donne che si trova a sinistra dello spettatore. La figura dell'uomo quasi nudo che è dall'altro lato sui gradini del tempio, ha buone proporzioni, forme regolari e mossa naturale che assai bene esprime l' uomo stanco in riposo. La massa della luce e delle ombre è abbastanza equilibrata, e decisa quella proiettata dalle ombre; ma l'esecuzione tecnica e la coloritura in generale sono inferiori all' arte del maestro. Ci sembra inoltre di poter riscontrare, specialmente nella giovane figura della Vergine, i caratteri, le forme e il colore che si osservano nelle opere di Bastiano Mainardi.

Egli avrà lavorato in questo affresco, insieme con David Ghirlandaio, sotto la direzione del maestro. Il quale avrà fornito lo schizzo della composizione, che da loro sarà stato trasportato in grande sulla parete e poi eseguito, ammenochè non si voglia ammettere che il maestro, oltre alla direzione del lavoro, abbia di sua mano colorite le parti migliori dell' affresco, come per esempio la bella figura del nudo seduto sui gradini del tempio. [1] Tra i dipinti fino ad ora descritti, questo è quello che meno ha sofferto.

Sposalizio della Vergine.

Nel vicino affresco figurò lo Sposalizio della Vergine. In mezzo, dinanzi all' atrio del tempio, a noi di fronte, si vede il sommo sacerdote. Con la mano destra tiene il polso sinistro della Vergine, che gli sta a destra e si presenta a noi di profilo, e con l' altra mano prende per il polso del braccio destro San Giuseppe, in atto di avvicinare le mani degli sposi. La Vergine si fa innanzi con aria modesta, abbassando gli occhi, verso San Giuseppe, e con la mano destra raccoglie in parte le pieghe del suo largo manto. San Giuseppe si presenta a noi di profilo di faccia alla Vergine. Tiene tra le dita della mano destra l' anello che è in atto di porre nel dito della mano sinistra della Sposa, mentre con l' altra regge la verga fiorita, e raccoglie le pieghe del manto. Tra il sacerdote e la Vergine scorgesi la testa d' una donna attempata, e tra il sacerdote e San Giuseppe quella d' un uomo.

Dall' altro lato di San Giuseppe vedesi la testa d'un altro uomo, il quale sorridendo osserva la verga fiorita che tiene San Giuseppe. Un secondo, di forme volgari,

[1] Il Vasari (vol. V, pag. 74), dopo aver raccontato che in questo affresco vedesi « un casamento che si allontana assai ragionevolmente dall' occhio », soggiunge « che v' è uno ignudo che gli fu allora lodato per non se ne usar molti. »

guarda sorridendo il Santo e alza la mano destra, col pugno chiuso, dietro a lui in atto di minaccia. Anche un terzo, cacciandosi alquanto innanzi, solleva la mano destra col pugno chiuso, mentre osserva irato la verga fiorita. Da un lato, sempre a destra dello spettatore, vedesi quasi di fronte un giovane, che incurvata la persona tiene con la mano del braccio destro allungato un bastoncello che vuol rompere appoggiandolo a terra, e mettendovi sopra il piede sinistro. Volge esso la testa a sinistra per guardare due giovani di bella apparenza che gli stanno appresso da quella parte. Il primo di questi, adorno di folta e ricca capigliatura ricciuta, sta quasi di fronte a noi, ed ha mossa elegante. Tiene la mano sinistra al petto sul manto che gli gira attorno alla spalla sinistra e al dorso, mentre ha nell' altra mano abbassata la verga. Volgesi alquanto verso il secondo giovane, che gli sta vicino ma alquanto indietro, e sembra gli si voglia avvicinare come per parlargli. Questi pure è di belle forme. Dietro a loro scorgesi in profilo parte della testa d' un uomo attempato, rivolto ad osservare la figura che sta alle spalle di San Giuseppe con la mano alzata. Sul davanti, nell' angolo, è un giovanetto veduto di tre quarti e figurato in atto di correre per assistere allo sposalizio. Egli ha il braccio destro alquanto allungato con la mano aperta, mentre tiene nell'altra abbassata la verga, e volge il capo quasi di fronte per osservare fuori del dipinto.

Dall'altra parte in vicinanza alla Vergine trovansi due donne. La prima di esse si presenta di tre quarti: con la mano del braccio sinistro piegato tiene le pieghe dell'ampio manto che le copre tutta la persona, mentre coll' indice della mano dell' altro braccio allungato accenna San Giuseppe. La seconda si presenta a noi quasi di fronte: ha la mano sinistra al fianco e il viso e gli oc-

chi rivolti verso la compagna. Dietro a queste due, vengono altre due giovani donne. La prima ha folti e ricciuti capelli che le cadono lungo le spalle; ha le braccia abbassate l'una sull' altra e sta osservando la cerimonia nuziale. Della seconda non si vede che la parte superiore della persona. Dietro a queste due giovani v' è una donna attempata col capo coperto da un panno bianco, che direbbesi una loro servente, la quale si presenta di tre quarti con le braccia piegate e con un fazzoletto tra le mani poste l' una sull' altra. Essa pure osserva la cerimonia nuziale. Davanti a questo gruppo, nell'angolo a sinistra, veggonsi due fanciulle. La prima si presenta di profilo, ed è tutta intenta allo sposalizio: ha il braccio sinistro mezzo alzato con la mano aperta, mentre con l' altra abbassata solleva parte della veste. La seconda che si presenta a noi quasi di fronte posa la mano sinistra sul braccio e l' altra sulla spalla destra della compagna, alla quale è rivolta con la testa e con lo sguardo.

Dalla parte degli uomini, sotto la prima arcata, veggonsi di tre quarti due giovani che stanno suonando. Entrambi sono rivolti verso il gruppo centrale. Il primo è a capo scoperto, ha la mano destra sul fianco e tiene nell'altra il piffero. Il secondo ha il capo coperto da un berretto con piuma: nella mano destra tiene la bacchetta con la quale batte su di un tamburello, mentre ha nell' altra un piffero. Poco più lungi si scorge un uomo alquanto pingue a mani giunte, il quale sta osservando la cerimonia che si sta compiendo sul davanti dell' affresco. Alla sua destra sta un vecchio con lunga barba, di cui è visibile soltanto il capo di faccia. Di contro a questi, sotto l' arcata opposta, trovansi altre due figure. Nella prima è rappresentato di profilo un giovane, che con l'indice della mano del braccio destro

steso accenna al compagno l'uomo già descritto dall'altro lato. Il compagno è un vecchio, che si presenta a noi di fronte, con folta e ricciuta barba e lunghi capelli, e con in capo una specie di turbante. Tiene questi sollevata la mano del braccio destro alquanto piegato in atto di sorpresa, mentre con l'altra abbassata raccoglie parte del manto, ed è rivolto con la testa a guardare il giovane testè menzionato.

La composizione dell'affresco dobbiamo giudicarla di mano di Domenico. Bello è lo stile architettonico del fondo, e buona la prospettiva dell'atrio ad arcate con pilastri, che ricorda lo stile del Brunellesco e dei bassorilievi di Donatello. La composizione è ricca di figure con mosse variate e forme e caratteri diversi. In qualche figura vedesi infatti espresso lo sdegno, in altre l'invidia, in altre l'incredulità. La parte meglio eseguita di questo lavoro è quella del gruppo centrale, e segnatamente la Vergine che ricorda, più delle altre figure, la maniera del maestro. In generale però predomina un fare ed un colore che rassomigliano a quelli del Mainardi. In altre parti invece (come per esempio nel gruppo delle donne) v'è una certa durezza di forme e di contorni, una certa crudezza di tinta ed una esecuzione tecnica alquanto fredda, che farebbero pensare alla cooperazione di David e fors' anche dell' altro fratello Benedetto. [1]

Sotto all'affresco rappresentante la Vergine che sale

[1] Anche quest'affresco ha sofferto danni. In alcune parti è macchiato ed oscurato nelle tinte. Offesa è la parte inferiore delle figure della Vergine e di San Giuseppe: ha sofferto pure la veste del giovane che spezza la verga. Così la parte inferiore della prima delle due donne che stanno dietro alla Vergine, ed il manto della Vergine stessa mancano in alcuni luoghi del colore. E parimenti manca qua e là il colore nella figura del giovanetto che trovasi a destra dello spettatore. Anche altre parti sono, dove più dove meno, alterate e macchiate.

i gradi del tempio, vedesi la storia con San Gioacchino cacciato dal tempio.

San Gioacchino scacciato dal tempio.

In una loggia aperta di elegante stile architettonico del Rinascimento, nel mezzo e presso ad un'ara di forma ottagonale, vedesi di fronte il sommo Sacerdote che stende le braccia alla sua destra per ricevere l'offerta d'un agnello recatogli da un giovane che sta dinanzi a lui e vedesi di tre quarti. L'ara su cui arde il fuoco è ornata di bassorilievi e posta su due gradini. Dietro a questo giovane che porge l'offerta, se ne vede un altro sotto la seconda arcata, che si presenta di tre quarti, in atto di camminare frettoloso verso il sacerdote, tenendo stretto per le gambe con la mano destra abbassata un agnello, e con quella dell'altro braccio piegato al petto un sacco che gli grava sulla spalla sinistra.

Dall'altro lato, sotto la seconda arcata, veggonsi due giovani donne che si avviano, esse pure, verso il sacerdote. La prima si presenta di profilo, con la mano destra al seno, mentre con l'altra (nel cui braccio è infilato il manico d'un canestro con due piccioni) tiene in parte sollevata la veste. La seconda porta attorno alle spalle un agnello tenuto per le gambe, ed è rivolta col capo ad osservare la compagna. Sul davanti, a destra dello spettatore, vedesi di tre quarti San Gioacchino vestito d'una tunica con sopra un largo manto, il quale tiene sulle braccia e appoggiato al petto un agnello. Mentre muovesi per allontanarsi, volge la testa e lo sguardo alla sua destra verso un uomo che sta sul primo gradino della loggia in atto di scendere, e di scacciare il Patriarca spingendolo alle spalle. Quest'uomo si presenta di tre quarti: ha, come il Santo, capelli folti e ricciuti che cadono ai lati della testa sulle spalle, folta e ricciuta barba, e indossa una lunga tunica cinta a metà

della vita, con sopra un manto in parte rovesciato sulla spalla destra. Esso, corrugando la fronte, volgesi ad osservare il primo dei quattro che si veggono da questo lato, nell'angolo dell' affresco. Questo si presenta a noi di schiena ma col volto quasi di profilo. Ha la testa coperta fino all'orecchio da un berretto che gli sta aderente, disotto al quale escono pochi capelli. Porta sopra la veste un ampio manto che gli copre la spalla e il braccio sinistro, e gli gira attorno alla persona lasciando scoperta la spalla destra, parte della gamba sinistra e il piede destro. Ha piegato il braccio sinistro con la mano aperta, di cui non veggonsi che le dita. Appoggiando forte i piedi, l' uno dall' altro discosti, sul pavimento, si fa alquanto indietro con la persona in atto di sorpresa, mentre fissa gli occhi in volto all'uomo che scaccia San Gioacchino dal tempio. Per quello che ci dice il Vasari, in questa figura si avrebbe il ritratto di David, fratello di Domenico.[1] Il secondo, alla destra della figura ora descritta, vedesi di tre quarti ed è rivolto a guardare fuori del dipinto. Ha folta capigliatura ricciuta che gli cade sulle spalle. Indossa una veste cinta a mezzo della vita, e posa la mano destra al petto sopra le pieghe dell' ampio manto che dalla spalla sinistra scende lungo il dorso, e gira attorno alla persona, per essere quindi raccolto al fianco sinistro e sostenuto dalla mano aperta del braccio piegato. La persona si regge sul piede destro, mentre l' altro è un poco discosto e più avanti. Il Vasari dice che in questa figura è ritratto Domenico Ghirlandaio.[2]

[1] Vasari, vol. V pag. 74.

A dire il vero questa figura mostrerebbe qualche anno di più che non apparisca nell'altra (di cui fra breve diremo) nella quale è ritratto Domenico. Questi nacque, come sappiamo, nel 1449, e David nel 1451.

[2] Il Vasari, (vol. V, pag. 73-74) dopo aver ricordato il ritratto di Alesso Baldovinetti dice: « l'altro, che è in capelli e che si tiene una

Dietro e tra queste figure, ve n' ha una terza in cui è rappresentato un uomo già innanzi negli anni, che vedesi di tre quarti, col capo coperto da un berretto avente un panno che gli ricade ai lati della testa. Ha questi fisonomia piena di bontà e sta osservando San Gioacchino scacciato dal tempio. Il Vasari dice che in questa figura è ritratto Alesso Baldovinetti, maestro di Domenico nella pittura e nel mosaico.[1]

Ancora dietro a queste figure vedonsi per ultimo la testa, il collo e la parte superiore di un' altra figura (la più giovane di tutte quelle formanti questo gruppo) che si presenta di tre quarti, ed è, essa pure, rivolta ad osservare San Gioacchino. Ha, come dice il Vasari, una zazzera nera con certe labbra grosse, ed è dallo stesso Biografo indicato come ritratto di Bastiano da San Gimignano, discepolo, e cognato di Domenico. Tutti questi ritratti, « per chi gli ha conosciuti, si dicono esser veramente vivi e naturali. »[2]

Dall' altro lato, di riscontro a questo gruppo, sono dipinte altre quattro figure d' uomini, che si riconoscono per ritratti. Il primo è un giovane veduto alquanto di schiena, il quale si volge, con movimento

mano al fianco ed ha un mantello rosso e sotto una vesticciuola azzurra » (e questi sono appunto i colori delle vesti che questa figura indossa), « è Domenico stesso, maestro dell'opera, ritrattosi in uno specchio da sè medesimo. » Da questo ritratto il Vasari trasse quello da lui dato inciso nell'edizione delle sue Vite del 1568, e che vedesi riprodotto nell'edizione Le Monnier. Vedi nota a pag. 74.

[1] « .... l'uno de'quali, cioè quello che è vecchio e raso e in cappuccio rosso, è Alesso Baldovinetti, maestro di Domenico nella pittura e nel musaico. » Vasari, vol. V, pag. 73. Si osserva in nota che il Landucci « nel citato MS. e il Manni nell'Illustrazione XIII del tomo XVIII dei *Sigilli*, ecc., hanno asserito, dietro alcune antiche memorie, che il ritratto qui descritto non è d'Alesso Baldovinetti, ma di Tommaso padre del pittore. »

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 74. Tale è l'eccellenza e la verità di queste figure, che la lode del Vasari ci sembra ben meritata.

risoluto, verso San Gioacchino, ma con lo sguardo verso lo spettatore. Tiene al fianco la mano del braccio destro piegato, ed ha in capo un piccolo berretto, disotto al quale vien fuori la folta, copiosa e ricciuta capigliatura fino sulle spalle. Ha una sopravveste aperta ai lati, che scende rigidamente dinanzi e dietro alla figura, lasciando scoperta soltanto una parte delle gambe. L'apertura del fianco lascia scorgere parte della sottoveste su cui posa la mano. È questa una figura veramente elegante, con un fare aggraziato e con nobili e giovanili lineamenti. Dietro a questa vedesi di profilo un uomo che mostra d'essere più maturo di anni. Col capo coperto da un berrettino, disotto al quale scendono sulle spalle capelli copiosi e alquanto ricciuti, veste un costume simile a quello del giovane pocanzi menzionato, e sta osservando San Gioacchino. Ha il braccio sinistro mezzo alzato (la mano è nascosta dalla figura che gli sta dinanzi), e nell' altra mano abbassata tiene i guanti. Tra queste due figure si scorge parte di quella d'un uomo attempato veduto da noi per tre quarti, con un berretto che gli stringe la testa, disotto al quale scendono ai lati pochi e corti capelli, mentre copiosi e ricciuti sono quelli che cadono sulle spalle. Esso è intento ad osservare San Gioacchino. Per ultimo, dietro a queste tre figure, vedesi di profilo poco più della testa d'un giovane con ricca e ricciuta capigliatura, e con un berretto in capo, anch'esso rivolto a San Gioacchino. Queste quattro figure a sinistra dello spettatore, sono pure dei ritratti. [1]

[1] Il nostro amico prof. E. Ridolfi, nell'opera *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci*, già citata, a pag. 5 ci fa conoscere che nella *Firenze antica e moderna illustrata* di Vincenzio Follini, queste figure sono indicate come ritratti di Lorenzo di Giovanni Tornabuoni, Piero Tornabuoni, Cosimo di Leonardo Bartolini Salimbeni e Alessandro di Francesco di Lutozzo Nasi, e soggiunge che non è detto « donde sia tratta la notizia, ma evidentemente si ravvisa per Lorenzo Tornabuoni,

Attraverso agli archi della loggia, vedesi di fronte quella cosiddetta di San Paolo che è di faccia alla chiesa di Santa Maria Novella; la qual loggia fu edificata nel 1451 su disegni attribuiti al Brunellesco. Da un lato si scorge il principio della via dei Fossi e dall' altro quello della via Porcellana, e parte dei fabbricati sormontati da terrazzi con colonnette, d' elegante stile architettonico, come erano in uso a quel tempo in Toscana.

Non solo è di Domenico la composizione di questo affresco, ma si riconosce la sua mano nelle figure che vedonsi sul davanti ai lati del dipinto, e segnatamente in quelle tra cui il Vasari menziona il ritratto di Domenico fatto di sua mano. Se nelle due figure del sacerdote che scaccia dal tempio San Gioacchino e di San Gioacchino medesimo, si nota nella mossa e nel panneggiamento qualcosa di grandioso e monumentale, vi si osserva altresì una certa pesantezza di forma, una certa mancanza di vita, un contorno alquanto uniforme, un colore piuttosto rossiccio e tristo, ed infine un modo di render le forme; le quali cose ci fanno credere che il maestro affidasse al Mainardi l' esecuzione di questa parte dell' affresco, pur riserbandosene la direzione. Il Mainardi è probabile fosse aiutato da altri condiscepoli nella esecuzione del rimanente della pittura, come della loggia, delle figure ivi rappresentate e dei fabbri-

figliuolo di Giovanni, quel giovane di mossa ardita che è primo del gruppo, il quale tiene la destra mano sul fianco, ed ha lunga zazzera color castagno ed un piccolo berretto paonazzo sul capo; e benissimo si riconosce per la somiglianza con la medaglia e con un altro ritratto di lui, di che in appresso diremo. » Di questo Lorenzo Tornabuoni si ha un altro ritratto in quella figura di giovane gentiluomo che vedesi in uno degli affreschi eseguiti dal Botticelli (ove son rappresentate le Arti Liberali), che si trovavano nella villa del dott. Petronio Lemmi, e che ora sono al Louvre. Vedi Ridolfi, op. cit., pag. 16-17. Di questi affreschi facemmo cenno nella Vita del Botticelli, pag. 258 e seguenti.

cati che formano il fondo dell' affresco. È evidente che, procedendo il lavoro dall' alto al basso della parete, Domenico dovette porre maggior cura nella direzione delle pitture, sorvegliando più diligentemente il lavoro del fratello David e degli altri suoi compagni, e riserbando a sè, come era naturale, la pittura di quelle parti che si vedevano più da vicino. Il che si osserva in questo affresco specialmente nelle figure che trovansi sul davanti ai lati. È questo uno dei dipinti che meno hanno sofferto.

Nascita di Maria Vergine.

Nell' affresco lì presso è figurata la Nascita di Maria Vergine, e in esso appaiono tutti i grandi pregi artistici di Domenico. A destra di chi osserva vedesi distesa sul letto e vestita Sant' Anna, con un panno bianco in capo che le scende ai lati sulle spalle e sul seno. Si presenta di fronte a noi, coperta fino a mezza vita dalle coltri. Ha le braccia piegate con una mano sull'altra, ed appoggia il braccio sinistro sul guanciale. Con aria di compiacimento osserva da un lato, alquanto a destra, la giovane donna che vestita signorilmente si presenta per prima e di profilo. Essa ha sui capelli un fine velo ricamato aderente al capo, disotto al quale scendono copiosi capelli ricciuti, raccolti alla nuca e sciolti lungo il collo e le spalle, mentre alcune treccie ricciute cadono lungo le tempie e le gote. La veste è di ricca stoffa a ricami, rilevata nei lumi coll' oro. Sopra alla veste ha un busto di tessuto simile, che nel mezzo è riunito da sottili cordocini, e dall'apertura del busto scorgesi la sottoveste. Attorno al collo ha un cordoncino a cui è raccomandato un ricco gioiello. Tiene una mano sull' altra appoggiate al ventre; è ritta in piedi e osserva Sant'Anna. [1] Questa giovane signora è seguita da quattro

[1] Il prof. E. Ridolfi, op. cit., pag. 28, dice che questa giovanetta vestita di broccato d'oro, che muove a visitare sant'Anna dopo il suo

LA NASCITA DI MARIA VERGINE.
Pittura di Domenico Ghirlandaio nel coro di Santa Maria Novella in Firenze.

donne di età diversa, e di più alta statura, delle quali le due più prossime vedonsi di tre quarti e sono vestite meno signorilmente. La prima ha essa pure le mani l'una sull' altra al ventre, sostenendo le pieghe della sopravveste in parte sollevata. Dall' apertura della sopravveste, nel mezzo del seno, vedesi il busto riunito con un cordoncino per modo che si scorge la bianca camicia. Porta in capo un panno che le scende ai lati e dietro le spalle. Sta osservando dinanzi a sè fuori del dipinto. La vicina ha parimenti il capo coperto da un panno che scendendo ai lati della testa e del collo, le gira sulla spalla e passa sotto all' ascella. Con la mano sinistra al seno raccoglie con l' altra tenuta più bassa parte delle vesti. È rivolta a guardare intenta e con certa gravità, ma con aria compiacente, Sant' Anna. Delle due donne che seguono queste ora descritte, l' una si presenta a noi quasi di tre quarti, l' altra di fronte.

La prima ha il capo coperto da un panno fermato attorno alla testa, che le copre metà della fronte e scende diritto ai lati della testa e del collo. Indossa una veste cinta a metà della vita. Nella mano del braccio destro mezzo piegato ed abbassato tiene le pieghe d' un largo manto che quasi tutta la ricopre, e posa l'altra mano sul seno. Essa pure è rivolta con la testa ad osservare Sant'Anna. La seconda è una donna attempata. Ha attorno alla faccia un panno che le copre la fronte e le gira attorno al collo, al seno ed alle spalle come in generale usano le monache: sopra a questo panno ha

parto, « è la figliuola di Giovanni Tornabuoni, la Lodovica, che il padre denunciava nel 1480 avere 4 anni. Ora (se il Ghirlandaio la ritrasse, come è probabile nel 1489) essa contava tredici in quattordici anni, e ne mostra la poca età anche la statura tanto minore di quella delle gentildonne che la seguono. »

un manto che in parte lo nasconde e scende ai lati sulle spalle e lungo le figura. Tiene abbassata la mano del braccio destro piegato e con essa raccoglie la veste, mentre posa l'altra aperta sul seno. È rivolta ad osservare dinanzi a sè fuori del dipinto. Presso ai piedi del letto sul quale giace Sant'Anna, vedesi seduta sulla cassapanca che gli serve di base, una donna vestita modestamente, che si presenta a noi di fronte, ma con la testa un po' inclinata verso la neonata, da lei tenuta supina di traverso sul suo grembo. Ha discriminati nel mezzo i capelli, che sono raccolti dietro al capo da una lunga pezzuola, la quale rigira sulle spalle e attorno al seno. Ai lati delle tempie scendono alcune treccie ricciute. La veste è allacciata sul seno da un cordoncino per modo da lasciar vedere la camicia sottoposta. Il resto della figura è coperto, dai fianchi fino ai piedi, con un manto. Col braccio sinistro piegato sulla coscia sorregge il capo e le spalle della neonata, mentre appoggia l'altra mano sulle gambe di essa, coperte da un panno. La bambina ha un dito della mano destra sulle labbra, e guarda la donna che la tiene in grembo e che cerca di farla ridere. [1] In vicinanza, alla destra di questa donna, vedesi di tre quarti una giovane di gentili lineamenti coi capelli discriminati nel mezzo che le scendono ai lati della faccia per terminare ricciuti sul collo e dietro le spalle, coperta da lunga veste signorile aderente alla persona, ma che termina stendendosi a larghe pieghe intorno ad essa. Ha la veste aperta al seno in modo da lasciar vedere la sottoveste, e al braccio parte della manica. Sta dinanzi alla neonata,

[1] « E mentre ognuna attende al suo, vi è una femmina che ha in collo quella puttina, e ghignando la fa ridere, con una grazia donnesca degna veramente di un'opera simile a questa. » Vasari, vol. V, pag. 74.

col ginocchio destro sul pavimento, volgendo pronta e animata la testa dall'altra parte ad osservare, con aria amichevole e cortese, la giovane signora che viene a visitare Sant'Anna. Allunga le braccia per predere la bambina e fargliela vedere.

Dall'altro lato del quadro, a destra dello spettatore e presso a queste donne, vedesi di fianco un'ancella alquanto inclinata della persona, che con la mano del braccio destro allungato tiene pel manico una caraffa, mentre la solleva dalla parte di sotto con l'altra mano. Ha il viso e gli occhi rivolti ad un bacino che è sul pavimento dinanzi ad essa, nel quale versa acqua. Porta i capelli discriminati nel mezzo, raccolti e aderenti alla parte posteriore della testa, e sulla nuca una specie di cuffia stretta con una fettuccia attorno al mento. Il busto stretto da un cordoncino è alquanto aperto nel mezzo per modo da fare scorgere la camicia. Le maniche, strette al braccio ma aperte al gomito, lasciano vedere di nuovo la camicia. Disotto al busto, la veste alquanto gonfia attorno ai fianchi e più sotto raccolta, scende rigidamente aderente fin sotto le ginocchia. Sotto a questa veste corta si vede la sottana fino all'attacco dei piedi coperti da sandali. Le vesti si allargano dietro la figura come fossero mosse dal vento. Anche la lunga fascia dalle spalle passa sotto alle ascelle per terminare svolazzante per l'aria. Al bel movimento ed alla veste elegante non corrisponde il modo trito e convenzionale col quale sono rese le forme delle pieghe.[1]

[1] Questa figura ci rivela la tendenza del Ghirlandaio, già più volte notata, d'imitare le opere di scultura e del bassorilievo in bronzo. Se però nelle prime opere di Domenico si osservò che esse ricordavano l'arte di Benedetto da Maiano, da ora innanzi a noi sembra che il nostro pittore si vada sempre più accostando all'arte del Verrocchio, come si può specialmente conoscere nelle attaccature delle mani, nelle braccia, nelle stesse mani e nei piedi. Le dita piuttosto nodose costituiscono una caratteristica comune ai pittori naturalisti del tempo: tale

Le pareti della stanza sono messe in buona prospettiva, ricoperte a metà (e cioè dal pavimento sino alla finestra, che trovasi nella parete a destra dello spettatore) da un ricco lavoro di tarsia in legno, con una semplice ma elegante ornamentazione entro rettangoli oblunghi [1] tramezzati da pilastri pure lavorati allo stesso modo; i capitelli sostengono la sovrapposta cornice che gira attorno alla stanza. [2] Sopra la cornice e per tutta la sua lunghezza, vedonsi due finti bassorilievi che imitano la maiolica, l'uno di fronte e l'altro di scorcio. In essi son rappresentati putti che scherzano tra loro, o ballano o suonano. [3] Nell'angolo fra i due bassorilievi trovasi la finestra già mentovata, che dà luce alla stanza. [4]

Dietro alle donne addette al seguito della giovane signora che viene a visitare Sant'Anna, vedesi un pilastro di stile classico con bella ornamentazione e con capitello a fogliame, avente nel mezzo una mezza figura di genio alato. Un altro pilastro simile, nascosto in parte dal primo è appoggiato alla parete, e ambedue sostengono un ricco cornicione con teste alate messe in mezzo da festoni con foglie e frutta, che gira attorno alle pareti. A sinistra, ma in parte nascosto dai pilastri, v'è una gran

caratteristica si osserva nelle opere del Verrocchio, dei Pollajoli, di Andrea del Castagno ed anche del Botticelli.

[1] In uno di questi (e per l'appunto nel primo a sinistra di chi osserva) leggesi in una tavoletta fra l'ornato la parola BIGHORDI, che sappiamo essere il cognome dei Ghirlandai: nel terzo, fra l'ornato nell'alto (posto così per il letto che vi sta di contro) è scritto GRILLANDAI, cioè il soprannome della famiglia di questo pittore che era comune tanto a Domenico quanto ai fratelli David e Benedetto.

[2] Anche il lavoro in tarsia richiama alla mente l'arte di Benedetto da Maiano, che era molto abile in questo genere di lavori.

[3] Essi ricordano i bassorilievi di Luca della Robbia, ma con forme più grandiose ad imitazione dei putti di Donatello.

[4] « Nel casamento o prospettiva è una finestra che dà il lume a quella camera, la quale inganna chi la guarda. » Vasari, vol. V, pag. 74.

porta, la cui vôlta ad arco è lavorata di finti lacunari. Da questa porta sono evidentemente entrate le donne che vengono a visitare Sant' Anna.

Da un lato a ridosso della parete, sempre alla sinistra dello spettatore, sono appoggiati i gradini d'una scala, che ha una ringhiera formata di colonnette, e da una cornice che si congiunge a quella del grande arco della porta. In cima della scala, sul pianerottolo presso alla porta d'una stanza, vedesi di tre quarti Sant'Anna che uscita dalla camera si fa innanzi per abbracciare ed essere abbracciata da San Gioacchino anch' egli veduto per tre quarti ma di schiena.

Questa storia di mano del maestro è così bene figurata che sembra ci troviamo dinanzi ad una scena vera, e rivaleggia con l'affresco rappresentante la morte di San Francesco nella cappella Sassetti in Santa Trinita. Per buona sorte questo dipinto è uno dei meno offesi, sebbene l'umidità abbia alquanto alterato il valore delle tinte e sia reso per ciò più visibile il tratteggio del pennello. Nel mezzo di esso, sul davanti, una parte del colore fu rinnuovato.

Lunetta della parete di mezzo. La Vergine Incoronata.

Nella grande lunetta dove trovasi il finestrone, dipinse Domenico l' Incoronazione della Vergine. Siede Nostra Donna sulle nubi in atto reverente e con le mani conserte al seno, dinanzi al Salvatore il quale le pone in capo la corona. Queste figure sono racchiuse entro un tondo azzurro cosparso di stelle, circondato da un cerchio luminoso con Serafini e Cherubini. Ai lati v'è una gloria celeste d'Angeli che volano in svariati atteggiamenti verso la Vergine ed il Redentore e suonano strumenti musicali. Questi Angeli sono in numero di cinque per parte. Il primo a sinistra dello spettatore suona la cetra, il secondo il tamburello, e il terzo il cembalo. [1] Dietro

[1] Questa figura d' Angelo è una delle più danneggiate.

a questi tre Angeli si vedono le parti superiori di due altri che stanno rivolti alla Vergine ed al Salvatore. Dall'altra parte il primo Angelo suona con l'arco la viola o il liuto, il secondo batte le bacchette su due tamburelli, il terzo tocca il treppiede. Dietro a loro vedonsi qui pure le parti superiori di altri due Angeli che volgono il capo l'uno verso l'altro.

Sotto ai piedi del gruppo con la Vergine e il Redentore, stanno tra le nubi due simili Angeli che danno fiato a grandi tube. Poco più in basso ed ai lati, sono seduti sulle nubi Patriarchi e Profeti in numero di quattro per parte, disposti a guisa di semicerchio. Il primo, a sinistra dello spettatore, è in figura di vecchio che si presenta di profilo in atto di osservare dinanzi a sè; ha folti capelli bianchi e il braccio destro alquanto allungato con la mano aperta. A questo è rivolto il secondo che è un giovane senza barba con folti e ricciuti capelli, il quale presentasi a noi di tre quarti. Egli volge la testa e lo sguardo verso il primo, accennandogli con l' indice della mano destra la Vergine incoronata. Anche il terzo vedesi pure di tre quarti. È un vecchio di severa espressione, con folta e copiosa barba bianca e folti capelli parimenti bianchi che gli scendono ricciuti sulle spalle. Col la testa di profilo è in atto di osservare la figura che gli sta di faccia dall'altro lato. Ha la mano destra appoggiata al ginocchio e l'altra ad una tavoletta che tiene ritta sul ginocchio, nella quale vi è dello scritto. Forse in questa terza figura, a sinistra dello spettatore, è rappresentato Mosè. Il vicino vedesi pure di tre quarti: un vecchio con la barba bianca, che ha le mani giunte in atto di preghiera.

Dall' altro lato del dipinto, la prima figura a destra dello spettatore è quella d'un uomo ancor giovine imberbe, ma con folti e copiosi capelli, che si presenta a

noi di profilo. Con le mani giunte in atto di preghiera, si volge ad osservare l'incoronazione della Vergine.[1] Il vicino è pure un giovane imberbe con folti e ricciuti capelli che vedesi di tre quarti, il quale tenendo la mano destra al petto, è esso pure rivolto ad osservare l'incoronazione.[2] Il terzo è un vecchio veduto quasi di fronte con lunghi capelli bianchi che cadono a ricci lungo le spalle, e con folta e copiosa barba parimenti bianca. Posa egli la mano sinistra sul ginocchio tenendo l'altra aperta col braccio mezzo alzato, ed è rivolto alquanto ad osservare il compagno ricordato per terzo dall'altro lato dell'affresco. Il quarto si presenta di fronte: ha folta barba e folti capelli e si volge alquanto con la testa verso il vicino. Tiene con le mani ritta sulle ginocchia la cetra, di cui sembra toccare le corde. Questa figura rappresenta il Profeta David.

Sotto a questi Profeti e Patriarchi, parimenti sulle nubi ma inginocchiati, trovansi Santi e Sante in numero di sette per parte. A sinistra dello spettatore si ha un Santo frate veduto quasi di schiena coi capelli e la barba nera, che è rivolto alla Vergine. Il vicino alla sua sinistra è un vecchio quasi calvo ma con lunga e bianca barba, il quale, girato per tre quarti, pare dalle vesti un frate. È rivolto ad osservare la cerimonia della incoronazione della Vergine. La terza figura rappresenta una Santa monaca che, a mani giunte in atto di preghiera, guarda la Vergine. Il terzo è un vescovo che si presenta a noi quasi di schiena, in figura di un vecchio in parte calvo, con barba bianca, il quale ha un ginocchio piegato sulle

[1] Di questa figura è caduto qua e là il colore con l'intonaco: mancano il collo, le braccia e parte delle mani, nonchè la gamba destra.

[2] Anche di questa figura è perduta quasi tutta la metà inferiore Manca pure parte del colore del fondo tra la detta figura e la precedente, e così parte del colore sotto ambedue.

nubi, ed è rivolto verso la Vergine ed il Redentore. Il quinto rappresenta un guerriero e si mostra a noi per tre quarti. Esso pure ha un solo ginocchio piegato sulle nubi, e tiene le braccia sul petto in atto reverente, mentre osserva San Giovan Battista che gli sta vicino. Questi vedesi di tre quarti; ha il ginocchio destro posato sulle nubi, nella mano destra abbassata tiene la lunga asta della Croce, e con la testa e con gli occhi è rivolto alla sua destra verso il Santo guerriero testè ricordato, al quale accenna con l'indice della mano destra del braccio piegato la Vergine. L'ultimo Santo è un giovane frate veduto per tre quarti, esso pure rivolto alla Vergine con le mani giunte a preghiera. [1]

Dall' altro lato, cominciando a sinistra dello spettatore, vedesi per prima di profilo una Santa in atto di guardare la Vergine. La seconda figura è quella d'un frate coperto da ampia veste, con folta e ricciuta barba e folti capelli, rivolto a mani giunte verso la Vergine, e si presenta a noi di schiena. Viene terza una Santa veduta di faccia, la quale volge la testa verso la Santa per prima ricordata. La quarta figura in veste ampia rappresenta un Santo che vedesi da noi quasi di schiena, con la testa e lo sguardo rivolti ad osservare dinanzi a sè fuori del dipinto: forse è in essa figurato San Girolamo. [2] Il quinto è un Vescovo veduto di fronte, con le mani giunte a preghiera, che osserva dinanzi a sè. Il sesto vedesi di tre quarti: ha folta barba, folta capigliatura ricciuta e le mani conserte al petto, tenendo il solo ginocchio destro piegato sulle nubi e la testa e lo sguardo rivolti verso la Vergine. Il settimo ed ultimo è un Santo

[1] Il colore della parte superiore della veste è mancante.

[2] Manca il colore nella parte inferiore della figura.

giovane che vedesi quasi di fronte, anch' esso rivolto verso la Vergine. [1]

Buona è la disposizione delle figure in quest'affresco e tutto vi è bene ordinato.[2] Se la composizione di Domenico ricorda quelle dei Trecentisti, [3] ha però forme e caratteri che vedremo più tardi nella gloria del Giudizio Universale di Fra Bartolommeo nel cimitero di Santa Maria Nuova in Firenze [4] e dopo ancora nella gloria col Salvatore e con i Santi seduti sulle nubi, dipinta da Raffaello in San Severo a Perugia,[5] la quale fu poi dallo stesso pittore riprodotta con maggior numero di figure nell'affresco rappresentante la Disputa del Sacramento in Vaticano.[6] Nella Incoronazione della Vergine in Santa Maria Novella le figure hanno forme alquanto asciutte e magre; il colore è piuttosto basso di tono ed uniforme o monotono, il disegno alquanto crudo. Manca quel chiaroscuro, quella massa spaziosa di luce e di ombre, e quel largo panneggiare che riscontransi nelle opere eseguite da Domenico e che sono uno dei suoi pregi particolari. Nella esecuzione tecnica pare a noi di ravvisare la maniera del fratello David, il quale lavorando sotto la direzione di Domenico, condusse qui

[1] Questa figura ha sofferto più delle altre, per modo che è difficile poterla bene discernere.

[2] Oltre ai danni che ha sofferto l'affresco, ed ai quali abbiamo man mano accennato, se ne aggiungono altri. Manca porzione della figura della Vergine e gran parte di quella del Salvatore. Il colore del fondo è qua e là o mancante o alterato. Si distingue il luogo ove trovavasi l'occhio della finestra, che richiuso fu poi dipinto sopra l'intonaco dai Ghirlandai. Una parte della pittura manca con l'intonaco da sotto i piedi della Vergine e del Cristo fino all'arco del sottoposto finestrone. Anche le nubi sono in parte prive del colore.

[3] Vedi il volume I di quest'opera, pag. 494.

[4] Vedi *Vita di Fra Bartolommeo* nella nostra *History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 436 e seguenti.

[5] Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 236.

[6] Vedi il vol. II della detta *Vita di Raffaello*, pag. 48.

un'opera migliore di quella che non sia la pittura nella grande lunetta rappresentante il Transito della Vergine già descritta.

Scompartimenti inferiori Storia di San Domenico.

Sotto all'Incoronazione, a sinistra dell'osservatore e nel mezzo, è dipinta una storia di San Domenico. Il Santo vedesi ritto in piedi presso al fuoco dove, in mezzo alle fiamme, è un libro aperto. Mentre il Santo sta osservando il libro, con la mano del braccio destro piegato lo benedice, e con l'altra abbassata tiene in parte alzata la cocolla monacale.[1] Dietro a lui ed alla sua sinistra, vedesi di fronte un frate che si fa innanzi animato, in atto di guardare il Santo, tenendo in mano un libro aperto. Dall'altro lato di San Domenico e più indietro, si scorge di tre quarti un altro frate che si fa innanzi per osservare. Dalla parte opposta, in vicinanza al fuoco, è un uomo di espressione severa con folta e lunga barba, coperto da un largo manto alquanto rovesciato sulla spalla sinistra, il quale presentandosi a noi quasi di fronte ma alcun poco rivolto verso San Domenico, tiene le mani giunte e le dita incrociate, e lo sguardo fisso sul Santo. Questa figura ha un fare largo e grandioso che ricorda l'arte di Masaccio. Dietro a questa figura e da essa in gran parte nascosti, vi sono due altri uomini che osservano attentamente. Fra questi, di fronte a noi, scorgesi la testa d'un'altra figura. La scena avviene in un interno messo in prospettiva: nel mezzo della parete trovasi una finestra dalla quale si vede il cielo.[2] Questo affresco mostra caratteri che, più degli altri

[1] « Quando il Santo alla presenza degli eretici, gettato il suo libro nel fuoco, non viene arso dalle fiamme. » Vedi la *Vita di San Domenico* di Fra Francesco M. Polidori (Roma, 1777), lib. I, cap. VI, pag. 19.

[2] Può dirsi che questo dipinto sia in sufficiente stato di conservazione, se si eccettui il manto scuro del Santo, che è in parte scolorito e divenuto biancastro. Vi sono anche qua e là leggere scalfitture nelle teste.

della cappella, si accostano alla maniera del maestro. Ci siamo perciò domandati se Domenico possa essersi valso per l'esecuzione tecnica del dipinto dell'opera del Mainardi, riservando a sè di sorvegliare il lavoro e al bisogno di darvi l'ultima mano.

Salutazione Angelica.

Sotto a questo dipinto figurò la Salutazione Angelica. In un interno vedesi la Vergine ritta in piedi quasi di fronte all'osservatore. Con la mano destra abbassata regge un libro, mentre ha aperta quella dell'altro braccio mezzo piegato. Alquanto curva la persona dal lato destro, volge la testa e lo sguardo come in atto di sorpresa verso l'Angelo, che vedesi di profilo. Sta questi dinanzi alla Vergine, col ginocchio destro piegato sul pavimento e rivolto col capo inghirlandato di rose verso di lei. Con la mano sinistra appoggiata al ginocchio tiene lo stelo d'un giglio fiorito, mentre alza l'altra mano in atto di benedire la Vergine nella quale fissa lo sguardo. In alto, entro un tondo, vedesi la colomba, simbolo dello Spirito Santo, che manda raggi di luce sulla Nostra Donna. Dietro a questa scorgesi il letto con la tenda che divide la stanza, e dietro all'Angelo è una finestra, che nel mezzo ha una colonnetta a sostegno dei due archetti. Attraverso a questa finestra si distingue in lontananza la campagna fiorita con alcune fabbriche, poi nella vallata un fiume, e in fondo vi sono alcune montagne con lembo di cielo.

In questa graziosa composizione, per causa della poca larghezza del muro, Domenico fu obbligato di scostarsi dalle sue solite forme.[1] L'esecuzione tecnica del dipinto mostra un fare molto diligente ed accurato, ma non quel disegno franco e quel modellare largo, nè

[1] In qualche parte la veste dell'Angelo sembra fosse ripassata con colore, e la testa della Vergine ritoccata: qua e là poi alcune altre parti dell'affresco furono restaurate.

quella massa spaziosa di luce e d'ombre, nè quel largo panneggiare, che sono una caratteristica delle opere del maestro. Tutto farebbe credere che egli si servisse dell'opera di qualche suo scolare per la pittura dell'affresco, ed è da supporre che questo fosse il fratello minore Benedetto, ricordato dal Vasari come aiuto dei suoi fratelli maggiori.

Ritratto di Giovanni Tornabuoni.

Sotto al detto affresco v'è per ultimo il ritratto dell'ordinatore. In un loggiato o portico messo in prospettiva vedesi per tre quarti la figura di Giovanni Tornabuoni inginocchiato, girato alquanto della persona verso l'altare, con le braccia conserte e le mani appoggiate alle braccia, in atto riverente. Indossa larga veste signorile di color cupo con ampie maniche, strinta a metà della vita dalla cintura. La figura rappresenta un uomo di statura mezzana e piuttosto regolare, ma tarchiata; ha la testa, coperta da pochi e corti capelli, di forma ovale, con le ossa alquanto pronunciate. Alta e spaziosa ha la fronte, regolari sono le sopracciglia, l'occhio è piccolo, e il naso termina alquanto largo; la bocca è di buona forma, il collo largo e il mento piuttosto piccolo appuntato: un po' di pinguedine si vede nelle mani magre ed asciutte.

Dietro alla figura del Tornabuoni s'alza un basamento marmoreo, a guisa di sedile, con una fuga di colonnine che voltano ad angolo e sostengono una cornice; il tutto messo in buona prospettiva. Attraverso, scorgesi nel fondo la campagna verdeggiante con alberi, colline, fabbriche, e finalmente una montagna che stacca sull'azzurro del cielo.

Il colore delle carni è alquanto crudo ed oscurato di tinta; difettoso è il rilievo e ferrigni sono i contorni. Devesi però notare che la pittura ha molto sofferto, ed è anche in parte deturpata dalla polvere e dal sudiciume per modo da aver perduto la sua originale fre-

schezza. Se dovessimo giudicare dalle forme e dall'espressione di questo ritratto, si direbbe che la persona raffigurata era d'indole mite, ma di fermi propositi, quale invero sembra fosse il Tornabuoni.

Storia di San Pietro Martire.

Dall'altro lato del finestrone, fa riscontro alla storia di San Domenico pocanzi menzionata, quella di San Pietro martire. Vedesi il Santo quasi di fronte, con un ginocchio a terra, rivolto con la persona alquanto verso la sua destra. Ha la mano sinistra sul ginocchio, mentre con l'indice dell'altra mano scrive sulla terra la parola CRED(O) col sangue che gli cade dalla ferita. Presso al Santo trovasi il carnefice (un giovane di belle forme) che sta per percuoterlo un'altra volta con la sciabola. Questo carnefice, piegato alquanto a destra con la parte superiore della persona, volge la testa e lo sguardo verso il Santo. Ha il braccio sinistro un po' curvo e disteso, mentre con la mano dell'altro alzato impugna la sciabola, in atto di vibrare il colpo fatale. Un compagno del Santo sta alquanto più addietro del carnefice, presentandosi di profilo allo spettatore. S'avanza questi innanzi per darsi a fuga precipitosa; ha le braccia allungate, e volge la testa, spaventato, vedendo l'eccidio del Santo. Le vesti sconvolte dalla mossa rapida, terminano svolazzanti per l'aria. Scendono dall'alto diretti al Santo raggi di luce, tra i quali veggonsi tre corone. La scena ha luogo in un bosco chiuso da montagne.

La composizione è bella, ma sembra che nel trasportarla in grande e nel dipingerla non sia stato mantenuto il giusto equilibrio delle parti. Il movimento delle gambe del carnefice non è naturale, nè naturale è il modo col quale i suoi piedi posano sul terreno. L'esecuzione tecnica non rivela quel fare che è proprio del maestro. Questo dipinto si può dire in sufficiente stato di conservazione.

San Giovanni Battista nel deserto.

Inferiormente a questa, vedesi la storia del giovane San Giovanni Battista nel deserto. Il Santo è dipinto di profilo, nel mezzo della scena sul davanti, in atto di camminare. Tiene nella mano destra il bastone che poggia dinanzi a sè, ed ha aperta la mano dell'altro braccio abbassata. Volge il capo per guardare da un lato e indietro. Esso è in parte coperto dalla veste, che termina dietro alle sue spalle svolazzante per l'aria. Al lato sinistro di chi osserva il dipinto, dietro al Santo, sorge a picco un colle formato di grandi massi di pietra, coperti alla cima da verdura e da arboscelli. Dal lato destro stendesi una pianura, in mezzo alla quale è un albero verdeggiante, e più lontano un fiume o lago con qualche naviglio. Sulla riva veggonsi alcune case e una montagna: volano per l'aria alcuni uccelli. Il cielo è in parte coperto da nubi.

La figura del Santo è poco piacevole a vedersi, perchè difettosa di forme e di movimento. Dobbiamo peraltro notare che la pittura ha molto sofferto ed è stata in parte anche ridipinta. [1]

Ritratto di Francesca Tornabuoni.

Sotto a questo affresco trovasi il ritratto di Francesca Pitti, la moglie del Tornabuoni. Essa si presenta di profilo allo spettatore, rivolta verso il ritratto del marito che si vede dall'altra parte del finestrone, ed è inginocchiata e a mani giunte. Indossa una veste assai modesta, simile a quella di Nera Sassetti nella cappella di questo nome in Santa Trinita; cioè un panno bianco le copre metà della fronte e scende ai lati del viso sulle spalle, girando poi attorno alle ascelle, come era

[1] La metà del braccio sinistro con la mano aperta è stata in malo modo restaurata. Il braccio è duro, grosso e stecchito. La mano è grande e di brutta forma. Lo stesso dobbiamo dire di una parte della gamba destra, mentre la gamba sinistra e il piede sono lunghi e difettosi di forme. Anche altre parti furono più o meno alterate nelle forme e nel colore.

costume del tempo. La veste è di colore scuro e cinta a mezzo della vita. Questa figura ha forme piuttosto pronunziate e quasi virili, ma regolari. Le mani sono magre con le dita lunghe.[1]

Come nell' affresco ove è ritratto il Tornabuoni, anche in questo vedesi nel fondo un basamento marmoreo a guisa di sedile con una fuga di colonnette che girano ad angolo e sostengono una cornice. Il tutto è qui pure messo in prospettiva. Attraverso scorgesi la campagna verdeggiante con alcune colline; da una di esse scendono due figure a cavallo, ed una a piedi che le segue. Più da lungi si vedono una città e alcune montagne, sopra una delle quali è un castello fortificato.

Anche quest' affresco ha grandemente sofferto: è oscurato nelle tinte ed alterato nelle forme; difettoso nel rilievo, ha ferrigni i contorni.

È da credere che tanto il ritratto del Tornabuoni quanto quello della moglie sua fossero eseguiti da Domenico. Sono però così mal ridotti, da non potersi ricostruire se non con la fantasia, e tenendo presenti alla mente quelli così belli e così pieni di vita, di verità e di naturalezza, di Francesco e Nera Sassetti in Santa Trinita.[2]

Lunetta della parete destra. Il Ballo di Erodiade.

Nella grande lunetta della parete in faccia a quella di cui abbiamo descritto gli affreschi che l' adornano, è figurato il Ballo d'Erodiade.

[1] Il Ridolfi nel suo pregevole lavoro: *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro di Santa Maria Novella in Firenze*, op. cit. pag. 6, osserva che « essendo già morta da parecchi anni, al tempo in che la pittura del Coro venne eseguita, nè avendo potuto conoscere per le indagini fatte che Giovanni (Tornabuoni) passasse a seconde nozze, converrà dire che egli ve l'abbia fatta ritrarre per dare una testimonianza d'affetto alla sua memoria, togliendone le sembianze da un ritratto che ne fosse stato eseguito quando viveva. »

[2] A proposito di questi ritratti dei Tornabuoni, il Vasari (vol. V, pag. 731) avverte: « dicono essere molto naturali. »

La scena si svolge in una grande sala a tre navate; la cui ampia vôlta è sostenuta da pilastri e colonne di bello stile architettonico che ricordano, sebbene con maggiore sfarzo, lo stile di Giuliano da Majano, quale vedesi adottato da Donatello nei suoi bassorilievi. In fondo alla navata di mezzo, la sala è aperta ed ha un balaustrato composto di una cornice sostenuta da colonnette, da cui scorgesi la campagna che stacca sull' azzurro del cielo con alberi fronzuti, alcune colline, un fiume, una città fortificata e più in lontananza un castello su di un colle. Le altre due navate sono chiuse da pareti con una porta nel mezzo.

Nella navata di mezzo, di fronte a noi, siede Erode presso ad una tavola posta su due gradini e coperta da una tovaglia che termina con frangie, sulla quale vedesi una coppa a forma di calice con frutta, e due bicchieri l' uno vuoto e l' altro pieno a metà. Erode porta in capo una specie di turbante. Ha la testa alcun poco inclinata verso destra, e le braccia mezzo piegate con le mani giunte e le dita incrociate. Esso, con espressione taciturna, osserva la testa recisa del Battista che un giovane paggio, veduto di profilo, gli presenta in un bacile posando un ginocchio sul pavimento. A sinistra d' Erode sta Erodiade che osserva impassibile la testa del Battista. Dall' altro lato d' Erode trovasi un uomo calvo, ma con folta e lunga barba, che ha le dita appoggiate allo spigolo della tavola e la testa alcun poco piegata da un lato. Questi pure osserva con qualche mestizia la testa recisa di San Giovanni.

Da questo lato, presso alla tavola, dietro al paggio che presenta la testa del Battista, vedonsi di fronte due giovani ritti in piedi. Il primo, che ha al fianco sinistro la spada, appoggia la mano destra all' anca, mentre solleva la mano aperta dell' altro braccio mezzo piegato in atto di

sorpresa. Ha la testa alcun poco inclinata alla sua destra, e sta osservando con afflizione la testa del Battista. Il secondo trovasi dietro, ma alla sinistra del compagno: posa la mano diritta sulla spalla destra e la sinistra sul braccio sinistro di questo, facendosi alquanto innanzi col capo, coperto da un berretto, per guardare esso pure la testa del Santo. Alla sua destra trovansi altri due giovani. L' uno ha in capo un berretto a larghe falde: coll' indice della mano del braccio destro piegato accenna ad altri la testa del Battista verso cui rivolge mesto lo sguardo. L' altro sta dietro al primo, presso alla porta: ha il capo coperto da un berretto, ed è rivolto a guardare le donne che stanno sedute a banchettare presso la parete sotto la prima arcata a sinistra dello spettatore.

Da un lato, a destra di chi osserva, sotto l' arcata di mezzo e sul davanti del quadro, vedesi Salome rivolta per tre quarti al giovane che presenta la testa del Battista ad Erode, e sta in atto di cominciare la danza. Essa ha lunghe trecce di capelli discriminati nel mezzo che le scendono inanellate lungo il collo e le spalle. Col braccio destro piegato e la mano aperta, stende l' altro in basso alquanto dietro a sè con la mano aperta. Spinge essa la gamba e la punta del piede sinistro in avanti coperto da uno scarpino, e porta addietro l'altra gamba. La veste, aperta al seno con ricamo all'orlo, è riunita da un cordoncino, sotto al quale vedesi la bianca camicia. Le maniche sono quasi strette alle braccia. Attorno alla vita ha una cintura formata a guisa di corona da grosse pallottole rotonde, forse di legno odoroso, come usavano portare le donne del tempo in cui visse il pittore. L'ampia sottana è riunita attorno ai fianchi, e scende poi aderente alle gambe fino al piede, mentre si allarga e si stende a pieghe per l' aria dietro alla figura.

Dall'altro lato di contro a Salome, vedesi di schiena un nano di forme tarchiate e riccamente vestito, col capo coperto da un largo berretto, e con copiosi capelli che gli cadono sulle spalle. Nella mano del braccio destro piegato tiene una mazza, ed ha l' altra aperta e sollevata del manco braccio abbassato. Poggia la persona sulla gamba destra tenendo l' altra alquanto discosta. Volge la testa per guardare a sinistra.

Dalla stessa parte, dinanzi alla colonna che sostiene gli archi della vôlta, veggonsi due uomini, l' uno quasi di schiena e l'altro di profilo. Il primo ha le braccia piegate, ed è rivolto con la testa verso Erode. È coperto da un largo manto, e attorno al capo ha un turbante, di sotto al quale i capelli gli scendono ricciuti sulle spalle. Il secondo mostra d' essere più giovane d' anni del primo, e si vede di profilo alla sinistra del primo, vestito d' una tunica in parte coperta dal sovrapposto manto. Copiosi e folti capelli gli cadono attorno alla schiena, e corta e ricciuta barba gli copre il mento. Ha le braccia piegate, e guarda Salome che balla. Di contro a queste figure, a destra dello spettatore e presso alla colonna che trovasi dall'altro lato, sta un personaggio signorilmente vestito che si avanza verso il mezzo presentandosi a noi quasi di schiena, ma col viso di profilo. Ha il capo alcun poco inclinato per osservare, esso pure, Salome. Porta in capo un berretto a larga tesa sul davanti, disotto al quale scendono folti e copiosi capelli sulle spalle, e indossa un largo manto che gli copre tutta la persona, in parte raccolto sotto il braccio sinistro piegato.

Da questo stesso lato non lungi dalla parete v' è una tavola imbandita, presso alla quale stanno sedute a banchetto cinque persone, quasi tutte vedute da noi di tre quarti, signorilmente vestite ed in isvariati atteggia-

menti. Anche questa tavola è coperta da una tovaglia, con sopra, sparse qua e là, stoviglie, frutta e coltelli. Di queste cinque persone, la prima che si presenta di profilo, ha la mano sinistra al petto e l' altra sul braccio destro del vicino. Questi è a lui rivolto in atto di conversare: ha il braccio destro appoggiato alla tavola con l' indice della mano alzato. Il terzo tiene il braccio destro piegato e la mano chiusa sulla tavola: corrugata alquanto la fronte, guarda fissamente la testa recisa del Battista. Il suo vicino a destra ha il braccio destro piegato e la mano alzata e aperta, mentre appoggia alla tavola le dita dell' altra mano nascosta dalla detta tavola. Piega alquanto la testa verso destra, e guarda con volto mesto la testa recisa del Battista. L' ultimo, coperto da una veste simile a quella dei sacerdoti ebrei, ha la testa alquanto alzata, le mani giunte con le dita incrociate e osserva addolorato la testa di San Giovanni. I primi due di questo gruppo hanno folti capelli e folta barba, e stanno a capo scoperto, a differenza degli altri che hanno berretti di strane e svariate forme. Il terzo ha piccoli baffi, e i due ultimi, come i primi, hanno il mento coperto da barba.

Dietro a questi cinque convitati, vedonsi ritti in piedi e di tre quarti due servi: il primo rivolto a guardare dinanzi a sè, ha il capo coperto da un berretto di sotto al quale scendono ai lati della testa sulle spalle folti capelli; il secondo, che è invece a capo scoperto con folti e ricciuti capelli, volge la testa per osservare il compagno. Dall' altro lato della tavola sta di profilo un terzo servo ritto in piedi, pur esso giovane. Di questa figura che è rivolta a guardare dinanzi a sè verso Erode, non vedesi altro che la testa adorna di lunga e folta capigliatura e parte delle spalle. Questi tre servi hanno caratteri, forme, tipi e movimenti svariati.

Alla parete, dietro alla tavola, si scorge un credenzone aperto, sul quale sono collocati dei piatti grandi e dei vasi di bella forma. Nella parete di faccia, sedute presso ad una tavola parimenti coperta dalla tovaglia con sopra frutta e vasellami, vedonsi di tre quarti cinque figure di donne, signorilmente vestite, in diversi atteggiamenti. La prima ha folti e ricciuti capelli raccolti sulla nuca, che scendono a grandi masse sulle spalle e lungo il dorso: ha una mano sull'altra e ambedue appoggiate alla tavola, ed è intenta a guardare Salome che danza. La seconda alquanto rivolta con la testa in atto di osservare dinanzi a sè fuori del dipinto, accenna Salome con l'indice della mano destra alquanto alzata. Anche questa ha i capelli discriminati nel mezzo, che scendono copiosi e ricciuti attorno alla testa ed ai lati del collo, con alcune trecce sulle spalle. Il capo della terza è coperto da un panno che le scende sulle spalle, con sopra un berretto di foggia strana, a larghe falde rovesciate all'insù sui lati. La vicina è una giovane con folta capigliatura, a trecce ricciute, coperta da un panno, la quale volge animata a questa il capo tenendo la mano del braccio sinistro piegato aperta al seno. L'ultima, veduta di profilo, si volta a guardare Erode: ha folti capelli che scendono inanellati ai lati della testa. Dietro a questo gruppo di donne che banchettano veggonsi, presso alla parete, cinque suonatori in isvariati atteggiamenti. Il primo dà fiato ad una tuba; il secondo rivolto con la testa verso il primo, non suona, ma tiene aperta la mano del braccio sinistro alzato. Il terzo suona anch'esso una tuba e così il quarto. L'ultimo suona una grande e tortuosa tromba, di strana foggia, che tiene sollevata. Anche queste figure hanno vari atteggiamenti e sono vestite modestamente, al certo per indicare la loro umile condizione sociale.

Come in tutte le opere di Domenico, anche in questa si nota la buona disposizione delle singole figure e dei gruppi. Il carattere e il movimento di ogni figura è buono e confacente a ciascuna di esse. Se si confronta questo affresco con quello di Fra Filippo nel coro della cattedrale di Prato, rappresentante lo stesso soggetto, si conosce che sebbene differiscano tra loro grandemente, nondimeno in questo di Domenico vi è qualcosa che mostra come egli abbia veduto anche l' opera di Fra Filippo. Le figure di stile largo che stanno presso alle colonne nell' affresco del Ghirlandaio, ci ricordano quelle grandiose che vedonsi nelle due grandi lunette dipinte da Fra Filippo, le quali preconizzano le altre colossali colorite dal Buonarroti nella Cappella sistina in Roma. [1] Così, nello stile dell' architettura e nella prospettiva, mostra Domenico d' avere molto studiato le opere dei migliori architetti del suo tempo e dell' arte classica.

La composizione non può essere che di Domenico;[2] l' esecuzione tecnica invece si può ritenere di mano del fratello David. La pittura è posta in luogo alto, poco visibile nei particolari dallo spettatore; e sembra in ogni modo vi si riscontrino qua e là forme e maniera di colorire inferiori all'ingegno artistico di Domenico. Le figure che maggiormente ricordano la sua mano sono quelle collocate sul davanti. Il maestro si sarà fors' anche servito in questa pittura dell' opera del Mainardi, riservando però a sè la direzione del lavoro e di dare l' ultima mano all' affresco. [3]

[1] Vedi il vol. V, di quest' opera, pagg. 194-195, 201 e seguenti.

[2] Il Vasari (vol. V, pag. 78) discorrendo di questo affresco, dice: « .... oltre la grandezza d' uno edifizio tirato in prospettiva, che mostra apertamente la virtù di Domenico insieme con le dette pitture .... ».

[3] L' affresco è molto offuscato dalla polvere o macchiato. Può dirsi nondimeno sia uno dei meglio conservati in questa cappella.

Battesimo di Nostro Signore.

In uno dei dipinti che trovansi inferiormente a quello ora descritto, è figurato il Battesimo di Nostro Signore.

Il Salvatore sta di fronte a noi nel mezzo del dipinto, ritto in piedi e coperto solamente attorno ai fianchi da un panno. Ha il mento con barba e i capelli discriminati che scendono copiosi ai lati del viso sulle spalle. Ha le mani giunte e tiene immersi i piedi nell'acqua del Giordano. La figura è alcun poco girata alla sua destra, mentre volge il viso dall'altro lato verso il Battista, che trovasi alla sua sinistra sulla riva del fiume. Questi si presenta a noi di tre quarti, facendosi alquanto innanzi con la persona. Nella mano del braccio destro steso e sollevato sostiene una ciotola, con la quale versa acqua sulla testa del Salvatore. Anche il Battista ha folta e copiosa capigliatura che gli scende ricciuta sulle spalle, ed ha il mento coperto da barba. Porta indosso una pelle allacciata a mezza vita, e sopra un manto che gli gira attorno alla spalla destra lasciando scoperto tutto il braccio; manto che scendendogli sul davanti è raccolto dalla mano dell' altro braccio abbassato, mentre tiene in essa la lunga asta della croce ritta e appoggiata in terra. L'altra estremità del manto è in parte rovesciata sulla spalla sinistra lasciando scoperto mezzo il braccio. Anche la gamba sinistra è nuda dal ginocchio in giù: porta sandali ai piedi.

Di contro a questa figura vedonsi, dall' altro lato dell' affresco, due Angeli inginocchiati che hanno sulle braccia le vesti di Cristo. Il primo è rivolto con la testa verso il Salvatore: ha le braccia mezzo piegate e le mani aperte ed un poco discoste l'una dall' altra. Il secondo tiene con le braccia piegate le vesti del Salvatore e volge il capo verso il compagno. Tanto l' uno che l' altro indossano, come di consueto, una tunica cinta

a metà della vita, che viene di nuovo raccolta ai fianchi e scende fino ai piedi coprendo le gambe. Hanno le ali sollevate e distese, come se fossero scesi or ora dal cielo. Presso a questi Angeli sta un giovane uomo nudo, ma coperto ai fianchi da un panno, di buone forme, con la testa coperta da capelli ricciuti. Egli si presenta a noi alquanto di schiena, fermo sul piede destro, mentre tiene un poco discosto l'altro piede: ha le braccia piegate e le mani su di esse. Volge la testa, che si presenta di profilo allo spettatore, verso il Battista, in attesa di essere, esso pure, battezzato. Dietro a questa figura di nudo, stanno due uomini vestiti. Il primo vedesi di profilo ed è imberbe, con in capo un alto berretto dal quale scendono i capelli ricciuti ai lati del collo sulle spalle. Coll'indice della mano del braccio destro allungato accenna il Salvatore, e con l'altra mano abbassata raccoglie le pieghe dell'ampio manto. Il secondo è uomo più maturo d'anni con folta barba e capelli, che si presenta a noi di fronte, ma con la testa e lo sguardo rivolti verso il vicino.

Dall'altro lato dell'affresco, in vicinanza al Battista, vedesi di profilo un uomo nudo col ginocchio sinistro piegato a terra presso la scarpa che si è tolta, mentre con le mani delle braccia abbassate sta per togliersi la scarpa dall'altro piede. È imberbe, ma con folti capelli ricciuti che gli scendono sulle spalle. Alza la testa per osservare il Salvatore. Anche questo nudo ha buone proporzioni, presenta molta fedeltà nella riproduzione delle forme, ed il volto assai bene esprime la fede nell'efficacia del Battesimo, ma i lineamenti sono piuttosto volgari, quali aveva probabilmente il modello di cui si servì il pittore.[1] Dietro a quest' uomo e di contro

[1] Il Vasari, (vol. V, pag. 78) parlando di questo nudo dice, che « rappresenta la prontitudine istessa. »

ai due che abbiamo ricordato dall' altra parte dell' affresco, vedonsi due uomini vestiti e ritti in piedi. Il primo che si presenta a noi quasi di schiena, rivolto con la testa ad osservare il Salvatore, è coperto da un ampio manto che gira attorno al braccio sinistro piegato, tenuto alto in modo da lasciar vedere la parte inferiore della veste che lo copre fino all' attaccatura del piede. Porta sulla testa un panno accomodato a foggia di turbante, disotto al quale scendono i lunghi capelli a trecce ricciute sulle spalle. Anche il mento è coperto da folta barba ricciuta. Il vicino, in parte nascosto dalla figura testè descritta, si presenta a noi quasi di fronte. Indossa una veste che lascia scoperta quasi tutta la gamba destra, ed un grande panno che gli gira attorno alla spalla sinistra per scendere dietro alla schiena ed essere annodato sul fianco destro. Ha capelli copiosi, incolti e folta barba. Corrugando la fronte in modo poco benevolo, volge la testa verso il Battista, mentre muovesi tendendo il braccio destro piegato in atto di volersi allontanare.

In alto, sopra al Salvatore, appare tra le nubi a noi di fronte la mezza figura del Padre Eterno, con folti, copiosi e lunghi capelli discriminati nel mezzo, le cui trecce ricciute scendono ai lati del viso sulle spalle. Indossa una tunica con sopra un manto che viene in parte sollevato dietro ad esso, alla sua destra. Volge gli occhi verso il Salvatore, ed ha la mano del braccio sinistro piegata al petto, mentre con l' altra benedice il suo Divino Figliuolo. Nel mezzo si vede la colomba, simbolo dello Spirito Santo, che ha le ali spiegate, e manda raggi di luce in direzione del Cristo. Ai lati dell' Eterno, veduti di tre quarti, stanno ad ali spiegate sei Angeli, tre per parte. Questi sono coperti da vesti riunite attorno alla vita e ai fianchi, che si gon-

fiano mosse dal vento, per terminare svolazzanti a larghe masse di pieghe per l'aria lasciando nudi i piedi. Il primo, a destra dell' Eterno sta con le braccia piegate e le mani su di esse, col viso rivolto verso di lui. Il compagno posto dall' altra parte, ha le mani giunte a preghiera e volge la testa e lo sguardo verso il Salvatore. Degli altri quattro Angeli non si vede che la testa, perchè in parte nascosti dalla figura dell' Eterno.

Le rive del Giordano sono aride e scoscese: qua e là si vedono pietre ed erbe silvestri. Anche nel fiume scorgonsi delle pietre, e dietro alla figura del Salvatore v'è un arbusto ricco di foglie. Ai lati, negli angoli dell' affresco, si alzano a picco due grandi massi rocciosi che giungono fin quasi all' estremità superiore del dipinto. Un altro se ne vede nel mezzo, dietro alle figure del Battista e del Salvatore, con un castello e qualche albero sulla cima. Tra i vani formati da queste tre prominenze rocciose, vedesi, a sinistra dello spettatore, la campagna fiorita con un fiume che vi serpeggia nel mezzo e dentrovi alcune isolette coperte di verdura, con piccole borgate, o castelli muniti di torri, e più da lungi vi sono alcune montagne. L'altro vano lascia vedere su di un colle un albero ed un borgo con torri, che ricordano quelle di San Gimignano; e in maggior lontananza qualche altra collina.

Anche la composizione di questo affresco appartiene a Domenico, riscontrandovisi il suo stile. Commendevoli sono le figure dei nudi. Nel gruppo formato dal Padre Eterno e dagli Angeli, si notano tipi, caratteri e modo di disporre e raggruppare insieme le figure, che ricordano le glorie che si ammirano nei bronzi del Ghiberti. Ci sembra però che nemmeno per queste figure l'esecuzione tecnica abbia le grandi qualità artistiche del maestro. Siamo pertanto disposti a credere che

egli si servisse in parte, per l'esecuzione del dipinto, dell'opera del cognato Sebastiano Mainardi. Il dipinto, se si eccettui qualche parziale ritocco, l'offuscamento cagionato dalla polvere e i guasti prodotti dall'umidità che ha alterato il valore delle tinte, può dirsi ancora in sufficiente stato di conservazione.

San Giovanni Battista che predica alle turbe.

Nell'affresco vicino è rappresentato San Giovanni Battista che predica alle turbe.

Il Santo si presenta a noi di tre quarti nel mezzo del dipinto su di un grande masso di forma rotonda. Sta ritto in piedi appoggiando la persona sul piede sinistro, mentre tien l'altro alquanto discosto. Indossa una pelle allacciata a mezza vita, ed un largo manto che dalla spalla sinistra gli scende dietro alle spalle e riappare al fianco destro, coprendo tutta la parte inferiore della figura, meno il piede, la gamba sinistra e il piede diritto. Il braccio destro è interamente nudo. Con la mano del sinistro piegato tiene ritta la lunga asta della Croce sul masso in vicinanza al piede, ed ha il braccio destro alquanto allungato coll'indice della mano alcun poco alzato. Il capo è coperto da folti capelli discriminati nel mezzo, che cadono a ciocche ricciute ai lati del collo sulle spalle, sul mento ha folta barba. Corrugata alquanto la fronte, volge il capo alla sua sinistra in atto di rivolgere la parola alle figure che si trovano sedute da quella parte. La prima di queste è un uomo con folta barba e folti capelli, veduto da noi quasi di fronte ma col viso di profilo, il quale porta in capo un turbante. È vestito di una tunica allacciata a metà della vita con sopra il manto che è in parte rovesciato sulla spalla e sul braccio sinistro fino al gomito, e gira dietro la figura per riapparire al fianco destro coprendogli le gambe sul davanti. Volge la testa con aria quasi sorridente verso il vicino che trovasi alla sua destra, ed ap-

poggia la mano sinistra sulla coscia, mentre pone l'altra sulla destra del compagno come per richiamare la sua attenzione alle parole del Battista. Il vicino vestito esso pure di una tunica e di un manto che gli gira attorno ai fianchi e gli copre le gambe, ha i capelli discriminati nel mezzo cadenti copiosi sulle spalle, e il mento coperto da folta barba. Posa le braccia incrociate e la mano sinistra sul bastone appoggiato in terra ed alla spalla. Tiene l'altra mano sul braccio sinistro, su cui, come si disse, il compagno pone la mano. Al sentirsi toccare volge pronto, corrugando la fronte, gli occhi verso il compagno con una certa aria di stizza; avanza poi alquanto il piede destro e tiene l'altro più indietro nascosto dal manto.

Dietro alle dette figure veggonsene altre due ritte in piedi sopra un rialzo di terra, rivolte al Battista. La prima rappresenta un uomo con folta barba e folti capelli discriminati nel mezzo che scendono ricciuti sulle spalle, e si presenta a noi di tre quarti. Indossa una tunica allacciata a mezza vita. Posa una mano del braccio sinistro piegato sul fianco sopra le pieghe del manto, che in parte rovesciato sulla spalla sinistra copre porzione del braccio e scende dietro la figura per ricomparire attorno al fianco destro coprendo le gambe. Mentre col capo alquanto inclinato sta guardando il Battista, coll'indice della mano destra rovesciata accenna a lui tenendo il braccio piegato.

Il compagno che trovasi alla sua destra e si presenta a noi di tre quarti, dolcemente inclinato verso il Battista, è un giovine di belle forme, imberbe, ma con folti capelli discriminati nel mezzo, che cadono a ciocche ricciute sulle spalle. Questi pure indossa una tunica riunita a mezzo della vita ed un manto che, dalla spalla sinistra, gira attorno al fianco destro coprendo la parte

inferiore della figura. Tiene il braccio destro con la mano aperta e sollevata, in atto di chi è persuáso delle parole che si suppone pronunzi il Precursore.

Nel mezzo del quadro davanti al masso su cui sta il Battista, trovasi un fanciullo nudo che si presenta di fronte allo spettatore, il quale seduto in terra ha la gamba sinistra piegata e l'altra distesa, e si appoggia con la mano del braccio sinistro sui sassi, mentre tiene alzata ed aperta la mano dell' altro braccio allungato. Presso a questo fanciullo e a lui dinanzi, sta seduta in terra una donna che si presenta quasi di schiena. Ha essa le gambe piegate con le mani poste sui ginocchi in atto di abbandono, e la testa rivolta verso il Battista. Indossa una veste cinta a metà della vita, ed un manto che dal fianco destro scende girando attorno alle spalle ed alle gambe, coprendo tutta la parte inferiore della figura, e stendendosi anche intorno sul terreno. Si direbbe che questa donna sia la madre del fanciullo pocanzi menzionato. Essa sta attenta ad ascoltare le parole del Precursore.

Di contro agli uomini seduti per primi ricordati, trovasi alla sinistra dello spettatore un gruppo di quattro donne ritte in piedi e vestite alquanto signorilmente. La prima vedesi quasi di schiena dinanzi alle altre, coperta da un largo manto che in bel modo delinea le forme della persona, ed è raccolto sotto le braccia, lasciando vedere appena presso ai piedi una piccola parte della veste sottoposta. Ha essa sul capo un panno accomodato con eleganza, che scende dietro alla schiena. Con la testa, che vedesi quasi di profilo e alquanto alzata, volgesi ad osservare intenta il Precursore.[1]

[1] La mossa e le vesti di questa figura ci ricordano quella che trovasi nello stesso luogo, ed è veduta egualmente di schiena, nell'affresco di Domenico che adorna la cappella Sistina in Roma.

Della seconda figura che sta dietro a questa non iscorgesi che la testa (rivolta di tre quarti e alquanto alzata) ed il collo. Anche questa figura si volge ad osservare il Battista. La terza figura, in parte nascosta dalla prima, si presenta a noi di fronte, e sta guardando dinanzi a sè fuori del dipinto. Le trecce dei capelli sono accomodate attorno al capo. Indossa una veste riunita a metà della vita, con sopra un ampio manto che tutta la copre, ed è in parte raccolto nel mezzo dalla mano del braccio destro piegato. Dietro a questa vedesi un'altra figura muliebre, la cui testa è alquanto sollevata e rivolta a guardare San Giovanni.

Più indietro, attorno al detto Santo, stanno sedute su di un rialzo di terra alcune figure muliebri, che dai lineamenti e dal modo di vestire sembrano per donne di condizione sociale inferiore. La prima di queste veduta di tre quarti trovasi dietro a San Giovanni; ha la mano del braccio destro abbassato sul rialzo di terra su cui è seduta e volgesi, allungando il braccio sinistro ed inclinando alquanto la persona, verso la vicina che le sta a destra, in atto di accarezzare il fanciullo che la compagna tiene seduto in grembo. Ha questa un panno accomodato sul capo che le scende davanti e dietro alle spalle: vedesi di tre quarti ed è rivolta alla prima, però volge la testa e gli occhi verso il fanciullo vestito d'una tunichetta. La donna che tien seduto il fanciullo in grembo, con la mano del braccio destro abbassato lo regge alle gambe e posa la mano dell' altro braccio piegato sulla sua spalla. Il fanciullo si presenta di tre quarti; questi, aperta la mano del braccio sinistro allungato, muovesi per isfuggire alle carezze che la donna pocanzi ricordata vuol fargli. Fra questo gruppo, sta di fronte dietro alle due donne, la figura d' una giovane coi capelli che cadono ricciuti ai lati della testa,

la quale guarda verso la sua destra le altre donne di cui ora faremo cenno, che trovansi da questo lato dell'affresco. Presso alla femmina che tiene in grembo il fanciullo, ve n'ha un'altra, veduta di tre quarti, con in capo un panno che le pende ai lati della testa e va a riunirsi sul davanti. Tenendo essa le braccia basse e le mani l'una sull'altra appoggiate alle coscie, sta tutta intenta ad ascoltare il Battista verso cui volge la testa e lo sguardo. Dietro a lei ve n'è un'altra vestita allo stesso modo, con le braccia abbandonate e le dita delle mani incrociate sulle coscie, che è parimenti attenta ad ascoltare le parole di San Giovanni a cui si volge. Alla sinistra di questa, vedesi parte della figura d'una giovane che guarda il Precursore, la quale ha i capelli discriminati nel mezzo e cadenti a ricci sui lati della testa veduta da noi per tre quarti. Due altre donne, di cui non si vede che il volto, trovansi da questo lato. La prima, una giovane, ha i capelli inanellati attorno alla testa ed è rivolta a guardare la seconda, una vecchia col capo coperto da un panno, che sta ad ascoltare il Battista.

Dall'altro lato, di riscontro a questo gruppo di donne, stanno seduti parecchi uomini. Il primo, in vicinanza al Battista, vedesi da noi di fronte. Indossa una tunica allacciata a mezzo della vita con sopra un manto che gli copre le gambe. Posa le mani sui ginocchi tenuti l'uno dall'altro discosti. Volge la testa (calva nel mezzo, ma con capelli ricciuti attorno cadenti sulle spalle) verso la sua sinistra, corrugando la fronte per fissare fortemente lo sguardo verso quelli che seggono da questo lato, già menzionati. Dietro a lui ed alla sua destra, vedesi poco più della testa e del collo d'un giovane rivolto al Battista. Dall'altro lato, a sinistra del vecchio calvo, presentasi a noi di fronte, ma col capo

e con gli occhi vivi rivolti verso il Battista, un uomo che ha folti capelli ricciuti e folta e lunga barba. Egli veste una tunica ed un manto, e tiene il braccio sinistro piegato sul ginocchio. Il rimanente della figura è nascosto da quella del vecchio calvo. Dietro vedesi un quarto uomo seduto, con corti ma folti e ricciuti capelli e col mento coperto da barba. Volge la testa veduta da noi per tre quarti, e con la fronte corrugata guarda animato San Giovanni. Anche di questa figura si scorge poco più della testa e del collo. Ultimi si presentano due giovani imberbi, ma con folti capelli. Il primo gira il capo, che vedesi da noi per tre quarti, verso il Battista, ma con lo sguardo è rivolto da un lato. Il vicino ha anch' esso la capigliatura ricciuta che scende ai lati della testa, veduta da noi di profilo, e sta osservando il Battista.

Dietro al gruppo di cui abbiamo già fatto cenno a sinistra dello spettatore, v' è una montagna formata di grandi massi di pietra, tagliati a picco, e qua e là vi sono pietre, erbe ed arbusti. Tra i massi rocciosi s'apre una via, dalla quale discende il Salvatore (veduto di tre quarti) diretto verso il Battista. Sembra alquanto mesto, col volto e con gli occhi abbassati in atto di meditare. La mossa della figura è grave e dignitosa. Ha essa il solito tipo convenzionale: i capelli discriminati nel mezzo scendono copiosi e ricciuti ai lati della testa e del collo sulle spalle, e il mento è coperto da barba ricciuta. Indossa una tunica con sopra un ampio manto che gli copre la spalla ed il braccio sinistro, e, girando attorno al dorso, riappare al fianco destro, per occupare tutta la parte inferiore della figura: una estremità del manto è raccolta dalla mano del braccio sinistro abbassato al corpo, e sulla medesima è appoggiata la mano dell' altro braccio.

Nel mezzo, dietro al Battista, sulla cima d'uno dei massi del monte, sorgono due alberi fioriti. In lontananza vedonsi due colline che si succedono con belle ondulazioni, e qua e là castelli torri case e da un lato, nella valle, una città. Più da lungi scorgesi un lago circondato da montagne che staccano sull'azzurro del cielo in parte coperto da nubi. Volano per l'aria alcuni uccelli.

Le figure del Cristo e del Battista sono di alta statura e di forme ben proporzionate. Il modo col quale sono rappresentati il nudo, le attaccature delle membra, le estremità, nonchè la maniera del drappeggiare ci rammentano lo stile del Verrocchio più che quello d'alcun altro artefice del tempo in cui visse Domenico. Discorrendo delle precedenti opere del Ghirlandaio, avemmo già occasione d'avvertire questo suo ravvicinamento alla maniera del Verrocchio, e meglio lo noteremo nelle sue opere posteriori. Questa bella composizione, ricca di figure, è piena di verità e di vita. Ci sembra nondimeno che Domenico siasi valso per l'esecuzione tecnica di questo lavoro del cognato Sebastiano Mainardi e del fratello David. [1]

San Zaccaria che scrive il nome del figlio.

Nell'affresco sottostante a quello che rappresenta il Battesimo di Nostro Signore, è figurato Zaccaria nell'atto di scrivere il nome del figlio.

Nel mezzo del quadro, sul davanti, sta seduto Zaccaria di fronte allo spettatore. Ha capelli folti e ricciuti discriminati nel mezzo, che gli scendono lungo le spalle, ed il mento con folta e ricciuta barba. Veste una tunica con sopra un manto che gli copre la spalla ed

[1] Il dipinto ha alquanto sofferto, come per esempio può osservarsi nella parte inferiore delle figure di donne ritte in piedi che trovansi a sinistra dello spettatore, nella testa, nella spalla e nel braccio sinistro del fanciullo che è seduto in grembo alla madre, e nella testa di quel giovane che sta ritto in piedi su di un rialzo di terreno, intento ad osservare il Battista che si vede dall'altro lato dell'affresco.

il braccio sinistro, nonchè tutta la parte inferiore della figura, stendendosi sul pavimento marmoreo attorno ad essa. Nella mano del braccio sinistro piegato ha un foglio o rotolo, aperto dinanzi a sè ed appoggiato sul ginocchio della gamba destra, che è piegata di traverso sopra l'altro ginocchio. Nella mano diritta appoggiata al foglio, tiene la penna in atto di scrivere. Alla sua sinistra sta inginocchiata sul pavimento dinanzi a lui una giovane donna di forme gentili, che si presenta quasi di profilo allo spettatore. I suoi capelli sono raccolti attorno alla nuca e avvolti entro un panno che è fermato da nastri. Ha un busto aperto nel mezzo riunito da fettucce in modo da lasciar vedere la veste sottoposta: le maniche aderenti alle braccia ed aperte ai gomiti lasciano scoperta la camicia bianca. Attorno alle spalle e sul seno si vede una specie di sciarpa. La gonna che scende disotto al busto copre il rimanente della figura, stendendosi con belle pieghe attorno a lei. Con aria piena di dolcezza guarda essa tutta intenta Zaccaria, mentre tiene stretto fra le braccia ed appoggiato al seno il bambino, che vedesi di fronte, avvolto tra le fascie, quasi sorridente e di forme paffute. Zaccaria, con movimento pronto e animato, volge la testa da questa parte, corrugando la fronte in atto di pensare, fissando, come dice il Vasari, gli occhi nel bambino. [1]

Dietro alla giovane col San Giovannino, ma alquanto discoste, stanno due donne ritte in piedi e vestite signorilmente. La prima si presenta a noi quasi di schiena tenendo la testa di profilo rivolta con aria piena di compiacimento ad osservare il Santo. Ha nobili e gentili lineamenti: i capelli di cui vedonsi alcune ciocche ricciute ai lati del volto, sono raccolti da un panno accomodato con eleganza e buon gusto, disotto al quale

[1] Vol. V, pag. 77.

vengon fuori ai lati due lunghe fascie, una per parte, sulle spalle, che cadono sul davanti della figura. Sopra la veste indossa un ampio manto che con molta eleganza copre la spalla destra e scende in parte sul dorso, per essere raccolto attorno al braccio sinistro che tiene piegato a sè. La compagna, in parte da questa nascosta, sta quasi di fronte allo spettatore, e sembra donna più matura d'anni, sebbene ancor giovane. Ha capelli discriminati nel mezzo che terminano ricciuti alle guance e girano dietro alla testa. Anch'essa porta accomodato sul capo un panno che le scende ai lati del collo per riunirsi nel mezzo del seno, lasciando scoperto in gran parte il bel collo. Indossa una veste allacciata a mezza vita, con un' ampia sopravveste in forma di manto, che le gira attorno alla spalla sinistra, le scende dietro la persona e ricomparisce di nuovo sul fianco destro, dove è raccolta dalla mano del braccio destro piegato, coprendo la parte inferiore della figura, meno la punta del piede destro. Ha la parte superiore della persona e la testa (che vedesi di tre quarti) rivolte verso Zaccaria, in atto di guardarlo con aria graziosa e benevola. Tanto l'una che l'altra di queste figure alte ed eleganti, pare stieno attendendo di conoscere il nome che il Patriarca metterà al figliuolo. Esse richiamano alla mente le belle e severe regole seguite dal Ghiberti nel bassorilievo, sebbene non raggiungano, per l'esecuzione tecnica, quel fare largo che si ammira nelle figure virili che stanno dall'altro lato dell'affresco dinanzi a Zaccaria.

La prima di queste è sul davanti, ritta e ferma sui piedi, veduta per tre quarti e di schiena dallo spettatore. È coperta da un ampio manto che, bellamente delineandole le forme, è raccolto sotto il braccio destro, e lascia solo vedere presso ai piedi nudi l'estremità della sottoposta tunica. Attorno alle spalle ha una

sciarpa, ed in capo un berretto a larghe falde di strana foggia. Di sotto al berretto vengon fuori, a ciocche ricciute e inanellate, i capelli che cadono ai lati e dietro la testa sulle spalle. È rivolto a Zaccaria che accenna coll' indice della mano del braccio destro, guardando attentamente ciò che egli sta per scrivere. Alla sinistra di questa figura, vedesi di tre quarti ma con la testa quasi di profilo, un' altra figura d' uomo anche essa intenta ad osservare Zaccaria. Ha in capo una specie di fazzoletto riunito sulla fronte, disotto al quale scendono folti capelli ai lati della testa e sulle spalle. Indossa una larga veste riunita a metà della vita, con sopra un bavero frangiato che gira attorno al petto, alle braccia ed alle spalle. Tiene abbassato il cappuccio sul collo: un largo manto scende dalla spalla sinistra dietro alla figura, riappare al fianco destro e gira attorno coprendo tutta la parte inferiore della persona e metà del piede destro, per fare strascico dietro sul pavimento marmoreo. Ha la mano destra aperta sul fianco.

Di fianco a questa figura e a destra di Zaccaria, vedesi di fronte un uomo maturo d' anni, coperto da una tunica con sopra un manto riunito al collo, che gira attorno alle spalle coprendogli il braccio destro, ed è raccolto dalla mano sinistra abbassata. Ha la testa coperta da una specie di turbante, disotto al quale scendono ai lati i capelli lunghi, alquanto ricciuti, sulle spalle. Il mento è coperto da corta barba. Mentre si curva con la persona e col capo alquanto piegato a destra, per osservare il nome che Zaccaria impone al figlio, porta la mano diritta al petto. Dietro a questo e alla sua destra vedesi per ultimo di tre quarti un vecchio, di cui non si scorge che la testa con poco più delle spalle per essere nascosto dalle due figure che

stanno dinanzi al Santo. È questo un vecchio calvo nel mezzo della testa, con folta e copiosa barba, il quale, corrugata la fronte e le sopracciglia, è intento a guardare il nome che Zaccaria sta scrivendo.

Questo gruppo è assai ben composto, pieno di verità e d' interesse, con forme grandiose, largo nei panneggiamenti e nella massa della luce e delle ombre. Evidentemente è lavoro eseguito da Domenico.

Dall' altro lato, dietro a Zaccaria, sta quasi di fronte una giovane donna ritta in piedi, a mani giunte in atto di pregare, rivolta alcun poco con gli occhi abbassati verso il Patriarca. Indossa una veste cinta a metà della vita e di nuovo raccolta attorno ai fianchi. Ha folti capelli discriminati nel mezzo e raccolti attorno alla testa, di cui alcune ciocche cadono ricciute sul collo e sulle spalle. Alquanto discosto da essa e alla sua sinistra, dietro alla donna inginocchiata che tiene San Giovannino tra le braccia, veggonsi due altre giovani donne. Si presenta di profilo la prima, che veste un abito cinto a metà della vita e di nuovo raccolto attorno ai fianchi, con la gonna che termina svolazzante per l' aria. I capelli folti e ricciuti le cadono lungo il collo. Ha il braccio sinistro steso ed abbassato con la mano aperta e le dita l' una dall'altra discoste. Stà essa ferma con la persona sul piede destro, mentre appoggia la punta dell'altro sul pavimento, tenendo alquanto la gamba piegata da un lato, quasi fosse giunta frettolosa in quel momento. Mostrasi sorpresa di quanto le dice la compagna che le sta a destra e a noi di fronte. Ha questa forme assai piacenti, con copiosi capelli discriminati nel mezzo che le scendono ai lati della faccia, e, in ciocche ricciute, sulle spalle. Tiene la mano del braccio destro piegato sul seno della compagna, e la guarda sorridendo nell'atto che le rivolge la parola. Questo è un grazioso motivo, sebbene

la prima di queste due giovani abbia una mossa ricercata, troppo rigido e stecchito il braccio sinistro abbassato con la mano aperta, e forme meschine. È inoltre da osservare che tanto queste due ultime giovani quanto l'altra testè descritta che sta loro dinanzi, ma più quelle di questa, non hanno quel fare grandioso che si osserva nelle altre figure già ricordate poste intorno a Zaccaria,[1] e quelle forme eleganti notevoli nelle due figure muliebri che stanno a destra dello spettatore, alquanto discoste dal gruppo principale. Le tre giovani donne ricordano invece quelle che escono dalla porta del tempio per vedere la Vergine, nell'affresco in cui essa sta salendo i gradini del Tempio, o quelle che trovansi sotto la loggia allato all'ara, presso alla quale è il sacerdote, nell'affresco rappresentante San Gioacchino scacciato dal Tempio.

Dall'altro lato dell'affresco che stiamo descrivendo, ma alquanto indietro, vedonsi di tre quarti due figure. La prima rappresenta un giovane imberbe col capo coperto da un cappello a larghe falde rialzate ai lati. Indossa una tunica con sopra un ampio manto da lei raccolto con la mano sinistra abbassata, il quale le ricopre quasi tutta la persona, mentre con l' indice dell'altro braccio piegato ed in parte alzato, accenna dinanzi a sè volgendo il capo e lo sguardo in alto. L'altra figura, posta alla sinistra di questa, rappresenta un vecchio, vestito d'una tunica col manto. Ha folti capelli divisi nel mezzo, che gli cadono copiosi e ricciuti sulle spalle ed ha il mento coperto da folta barba. Questi pure tiene il volto e lo sguardo alzati al cielo. Anche

[1] Non interamente facile e naturale è il modo col quale Zaccaria tiene piegata di traverso la gamba destra sulla sinistra. Questa menda passa quasi inosservata per la franchezza e grandiosità con cui è disposto il manto, che preconizza lo stile grandioso di Michelangelo.

queste figure non sembrano dipinte dalla mano di Domenico.

Nè sembra sua la pittura del fondo che si compone di una loggia rettangolare con archi aperti ai lati e nel mezzo, di semplice ma bello stile del Rinascimento, messa in buona prospettiva. Al di là degli archi scorgesi la campagna verdeggiante, una strada che vi serpeggia in mezzo, con alcuni alberi sparsi. Più da lungi vedonsi un fiume ed un naviglio. A destra è rappresentata una città con torri, ed una cupola che ricorda quella di Santa Maria del Fiore. Chiudono la scena alcune colline e montagne che spiccano sull' azzurro del cielo in parte velato dalle nubi.

Come avemmo già occasione di accennare, se assai commendevole è il gruppo principale di questo dipinto, che preconizza l' arte grandiosa di Michelangiolo, le altre parti sono di gran lunga inferiori, e non presentano quel fare che era proprio del maestro. Se non si ammettesse che Domenico fosse stato occupato in uno di quegli altri lavori che prese a fare contemporaneamente ai dipinti di questa Cappella, mentre venivano eseguite queste parti secondarie, non ci sarebbe possibile spiegare le disarmonie che menomano i pregi di questo stupendo dipinto. [1]

[1] L'affresco manca in alcuni luoghi del colore, e qualche figura è stata anche ritoccata, come si avverte nei volti della seconda delle due donne che stanno a destra dello spettatore, e di quella giovane che posa la destra sul seno della compagna che sopravviene, ed alla quale rivolge la parola. Altri ritocchi di minor conto si notano qua e là nel dipinto.

Come abbiamo già riferito, il contratto stipulato dal Tornabuoni coi fratelli Domenico e David Ghirlandai prescriveva, che dopo l' affresco rappresentante la Natività di San Giovanni Battista dovesse dipingersi San Giovanni che va nel deserto. Questa pittura trovasi fatta sulla parete ov' è il finestrone, mentre al suo luogo fu invece colorito l' episodio di Zaccaria che scrive il nome da imporsi al figliuolo. Il quale episodio era in uso fra i pittori di quel tempo di trattarlo nel

Una bella e grandiosa composizione è quella del vicino affresco rappresentante la Nascita di San Giovanni Battista.

Nascita di San Giovanni Battista.

La scena si svolge in una stanza di forma rettangolare di molto semplice ma bello e severo stile architettonico del Rinascimento, con pilastri agli angoli della parete, i cui capitelli reggono il cornicione su cui posa il soffitto di legno a lacunari. Appoggiato alla parete, a sinistra dello spettatore, vedesi di fianco un letto collocato (come nell' affresco rappresentante la Nascita della Vergine) sopra un alto basamento di legname, che ha la forma d' un grande cassone. Sul letto sta seduta Santa El.sabetta che ha il capo coperto da un panno bianco scendente ai lati del collo sulle spalle, la parte superiore della persona da una veste cinta a mezzo della vita e la parte inferiore dalle coltri. Essa appoggia il gomito destro sul guanciale e la mano dell' altro braccio allungato sul ginocchio della gamba sinistra, quasi intieramente distesa, tenendo piegata per metà la gamba destra sotto l' altra gamba. Vedesi da noi di tre quarti, rivolta ad osservare dinanzi a sè con aria di volto lieto, una giovane donna vestita signorilmente, che viene a trovarla seguìta da due donne e da una fantesca recante dei doni. La figura della Santa è veramente grandiosa, piena di verità e di vita. La giovane signora occupa quasi il mezzo della rappresentazione, ed è veduta di tre quarti di contro ad essa, ritta in piedi. Ha i capelli discriminati nel mezzo, ricciuti attorno alla testa e raccolti a trecce riunite sulla nuca e lungo le guance ed il collo. Volge la

medesimo dipinto rappresentante la Nascita di San Giovanni Battista. Un esempio di ciò trovasi nel grande affresco di Fra Filippo Lippi ricordato tra i dipinti del Duomo di Prato (vedi vol. V di quest'opera, pag. 195). Si può credere che anche questo cambiamento di soggetto in Santa Maria Novella fosse fatto col consenso del Tornabuoni, che portava il nome del Santo.

testa e lo sguardo ad osservare dinanzi a sè fuori del dipinto tenendo le braccia piegate al petto con una mano sull' altra : nella destra ha una pezzuola. Le pende dal collo sul seno un monile. Indossa una veste di ricca stoffa ricamata e lumeggiata in oro, con le maniche che giungono sino al gomito, mentre il resto del braccio è coperto dalla stretta manica della sopravveste. Le aperture di questa lasciano vedere nella parte inferiore la bianca camicia. Il davanti della sopravveste è aperto, per cui si scorge il busto riunito da un cordoncino e sul seno la camicia. Questa figura ha un portamento nobile e dignitoso, e mostra, anche dalle vesti che indossa, che doveva rappresentare una gentildonna. [1]

Le donne che la seguono sono vestite modestamente. La prima, meno giovane, si presenta a noi di tre quarti. Appoggia la persona sul piede destro, tenendo la punta dell' altro piede un poco discosto, da un lato: ha le braccia abbassate e piegate sul corpo con una mano sull' altra. È rivolta ad osservare fissamente, ma con aria di sodisfazione, Santa Elisabetta. Sul capo porta un panno che le copre la fronte fino alle sopracciglia, e scende ai lati del volto sulle spalle. Indossa una veste cinta a mezzo della vita, e un ampio manto duro di pieghe, che dalle spalle le scende dietro, per girar quindi sotto le braccia che lo raccolgono sul davanti, lasciando vedere solamente la metà del piede sinistro e parte della veste e dell' altro piede sul quale si appoggia la persona.

La donna vicina trovasi alla destra di questa e in parte da essa nascosta. Vedesi da noi quasi di fronte,

[1] Questa figura ha sofferto specialmente nella testa, nel collo e nel seno, le quali parti sono state ripassate a nuovo con colore. Le forme ed i lineamenti ne sono stati quindi alterati. Si può nondimeno conoscere ancora che la figura era di belle forme.

che volge la testa e lo sguardo verso la compagna in aria quasi sorridente. Ha la mano del braccio destro semipiegato aperta e sollevata in atto di sorpresa, mentre posa l' altra mano sul corpo. Le forme di questa figura sono regolari, ma alquanto pienotte e rotonde, invece quelle della prima, come si notò, sono più gentili, sebbene apparisca meno giovane d'anni. La figura di cui ora discorriamo ha il capo coperto da un panno bianco che le scende ai lati del capo e del collo sulle spalle, lasciando vedere parte dei capelli che girano attorno alla testa. La veste che indossa ha una certa somiglianza di forma, benchè sia meno ricca e meno lavorata, con quella della giovane signora che la precede. Attorno al collo porta un vezzo d'oro che si riunisce sul seno in parte scoperto.

La fantesca che segue la gentildonna e le altre due ora descritte, presentandosi a noi di profilo sembra giunga frettolosa nella stanza ove si svolge la scena. La sua capigliatura termina raccolta in una folta treccia ricciuta che si stende svolazzando per l'aria dietro la nuca. Con le dita della mano del braccio destro alzato regge per l'orlo un grande vassoio pieno di frutte che porta sul capo, mentre con la mano dell'altro braccio abbassato tiene le corde di due fiaschi impagliati. La veste raccolta sotto le mammelle e di nuovo ai fianchi, arriva sino all' attaccatura dei piedi coperti dai sandali, e muovesi dietro ad essa sollevandosi alquanto. Questa figura si regge sul piede destro tenuto alcun poco piegato, mentre ha ancora l'altra gamba stesa indietro, toccando con la punta del piede il pavimento. Attorno all' ascella ed al braccio destro, gira una lunga fascia che sollevandosi mossa dall' aria dietro alla vita, delinea un semicerchio, per girar quindi attorno al braccio sinistro abbassato, e sollevarsi di nuovo per

l' aria dietro a questo. Dalla capigliatura, da questa fascia e dalle vesti svolazzanti per l'aria, si conosce che la fantesca è rappresentata in atto d' essere entrata nella camera quasi correndo.[1]

Dall' altra parte del letto ove giace Santa Elisabetta, quasi nel mezzo del quadro, vedesi di tre quarti un'altra fantesca che porta in un tagliere, coperto da un panno, delle ampolle ed un bicchiere. Nel davanti, presso ai piedi del letto, su di uno scanno basso sta la balia di fronte allo spettatore, con le gamba sinistra allungata verso la diritta e l'altra piegata. Con le braccia piegate sostiene presso al suo seno il bambino avvolto nelle fasce, che si vede quasi di profilo, ed è attaccato alla mammella sinistra a cui appoggia la mano del braccio sinistro nudo tenuto fuori delle fasce. La donna volgesi animata e pronta verso la giovane signora che essa guarda in atto sorridente e con piacere. Indossa una veste allacciata a mezzo della vita, con sopra un manto che le gira attorno ai fianchi e si stende attorno alle gambe sul pavimento, lasciando scoperto il piede sinistro col sandalo. Ha i capelli divisi nel mezzo che scendono inanellati dietro alla nuca, e riuniti in due trecce annodate nel mezzo del collo, fermati da una fettuccia o cordoncino attorno al capo.

Alla destra della nutrice, e parimenti seduta su di uno scanno basso, vedesi di profilo un' altra donna che si fa innanzi con le braccia stese e le mani aperte, in atto di voler prendere il fanciullo per mostrarlo alla

[1] « Vi è una femmina che porta, all'usanza fiorentina, frutte e fiaschi dalla villa; la quale è molto bella ». Vasari, vol. V. pag. 77.

Questa figura ricorda quella che muovesi frettolosa e porta allo stesso modo sul capo un paniere con doni coperto da un panno, nell'affresco rappresentante la Nascita della Vergine; e quell'altra che si ammira in uno dei dipinti su tavola di Fra Filippo, rappresentante lo stesso soggètto, che trovasi nella Galleria Pitti, e di cui abbiam fatto cenno nel vol. V di quest'opera, pagg. 182-183.

gentildonna che è venuta a visitare la Santa.[1] Ha essa la gamba destra alquanto piegata indietro, mentre tien l'altra pure piegata in avanti. Porta i capelli raccolti a trecce ai lati del viso e dietro la nuca, tenuti riuniti da una pezzuola. Attorno alle spalle e sul davanti è coperta da un panno, che lascia vedere il busto. Il manto le è caduto dalle spalle e le copre la parte inferiore della figura, stendendosi in pieghe attorno ad essa sul pavimento.

In vicinanza e dietro a questa figura vedesi da un lato, sul pavimento, un grande bacino di metallo con acqua, e sulla base del letto un utensile ed un grande piatto lavorato a sbalzo, ritto e appoggiato al muro. Sulla parete, all' altezza press' a poco del letto, v' è una piccola finestra da cui ricevono luce la stanza e le figure. Presso alla finestra, a ridosso della parete, si scorge l' alta spalliera del letto sormontata da una cornice, su cui, da un lato ma sul davanti, trovansi una scatola rotonda coperta, un vaso cilindrico e due oggetti che paiono pomi. Una tenda copre la parete dietro al letto fino alla finestra già menzionata, e l'altra parete di fronte dall' angolo fino ad una porta.

Anche in questo affresco le figure hanno buone proporzioni, caratteri individuali, forme, mosse e vesti bene appropriate alla rispettiva loro condizione sociale. Bella è la massa spaziosa della luce e delle ombre, e specialmente di quelle proiettate dai corpi. Tutto è ben disposto nell' insieme della composizione, e v' ha qualcosa di grandioso e monumentale, che mostra la grande arte del nostro maestro.[2]

[1] « Per mostrare a quelle donne la novità che in sua vecchiezza aveva fatto la padrona di casa. » Vasari, vol. V, pag. 77.

[2] Anche questo affresco fu in alcune parti alterato dai danni sofferti e da parziali ritocchi. L' ingiuria maggiore è quella, già a suo

Nella parte inferiore della parete è rappresentata la Visitazione di Santa Elisabetta.

Visitazione di Santa Elisabetta.

Nel mezzo dell' affresco, sul davanti, si vedono di profilo Santa Elisabetta e la Vergine, l' una all' altra rivolte. La Vergine (che sta a sinistra dello spettatore) ha nobili lineamenti di donna giovane: porta in capo un velo elegantemente accomodato attorno ai capelli, che le scende ai lati sul collo e lascia scoperte alcune trecce ricciute, per finire sotto l' ampio manto. Questo, riunito sul seno con un cordoncino attaccato a due bottoni e ad una stella ricamata sulla spalla, le copre tutta la persona formando alcune pieghe che si delineano dietro ad essa sul terreno. Dall' apertura del manto dinanzi alla figura, si scorge la sottoveste con un ornamento di forma rotonda. Fissa la Vergine lo sguardo pieno di dolcezza e di compiacimento verso Santa Elisabetta, che mostra d'avere più anni, ed ha forme regolari e dolce espressione. Si fa innanzi con la persona verso la Vergine fissandola in volto con affetto, mentre con la mano del braccio sinistro allungato prende quello destro parimenti alquanto allungato della Vergine. Simile movimento è espresso con l' altro braccio delle due figure. Santa Elisabetta porta pure in capo un velo che le scende davanti la persona coprendole in parte la fronte. Sopra a questo velo vedesi attorno alla testa un panno (accomodato in modo diverso dell'altro tenuto in capo dalla Vergine), il quale scende ai lati della faccia e del collo, sul davanti e dietro le spalle. Sopra la veste, parimenti allacciata a metà della vita, porta un largo manto che le copre le spalle e il braccio destro, per scendere sotto

luogo accennata, che l'affresco ha subito nelle carni, nel volto e nel seno della giovane signora che viene a visitare la Santa. Questa è anzi una parte dell'affresco per modo ripassata con colore da aver guastati le forme ed il carattere originale della pittura.

all'altro braccio, ravvolgendole tutta la figura e stendendosi bellamente con pieghe dietro di essa sul terreno, in modo da lasciare scoperta parte del piede destro alquanto infuori e parte della veste.

Al seguito e in vicinanza di Santa Elisabetta veggonsi due giovani donne. La prima che si presenta di tre quarti, col capo alcun poco inclinato, guarda con compiacenza la Vergine. Ha le braccia un po' piegate e la mano destra sull'altra, con la quale tiene appena alzate le pieghe del manto. Questo scende dalle spalle coprendo le braccia e tutto il rimanente della figura dietro a lei e lasciando solo vedere, nel mezzo, la sottoposta veste allacciata a metà della vita, e parte del piede della gamba sinistra. Ha accomodato sul capo un panno che, legato attorno ai capelli, le arriva alla fronte e le cinge la testa e i lati del collo, lasciando vedere alcune ciocche di capelli, che disotto al panno scendono ai lati della faccia. Le forme di questa figura sono piene, e regolari sono i lineamenti. Alla sua destra trovasi la compagna, che si presenta a noi di fronte ma in parte da essa nascosta, la quale guarda benevola verso lo spettatore. Ha il braccio destro piegato e la mano aperta; la testa è di forma ovale, ma i lineamenti sono regolari. Anche a lei un panno le sta attorno e ai lati del capo, disotto al quale si veggono i capelli raccolti. Come l'altra figura è coperta dalla veste e dal manto. [1]

Dietro a Santa Elisabetta ed alle due donne del seguito, ma alquanto discosta, vedesi di profilo una giovane di nobile portamento, vestita con abiti signorili del tempo del pittore, che sta in atto di osservare con certa gravità e compostezza l'incontro della Vergine con

[1] Il manto della prima di queste due figure non sembra opera del maestro. Le sue forme convenzionali sono infatti difettose, come difettoso è il movimento della gamba sinistra.

la Santa. Ha lineamenti belli e giovanili, la figura alta, il collo piuttosto lungo, e forme alquanto asciutte sebbene di buone proporzioni; in una parola il tipo delle gentildonne fiorentine. I capelli, discriminati nel mezzo, girano attorno alla testa e sono raccolti in modo semplice, ma non senza eleganza, dietro al capo da una leggera pezzuola e sono tenuti riuniti da un nastro. Parte di essi le scendono fini e ricciuti ai lati della testa sino all' altezza del mento. Indossa una ricca veste di broccato ricamata in oro e aperta sul seno, ma fermata da cordoncini in modo però da lasciar vedere il busto sottoposto e la bianca camicia. La veste, riunita sotto il seno, va a toccar terra lasciando scoperta parte di un piede. Anche le maniche sono di ricco tessuto ricamato: dalle loro aperture, alla spalla ed al gomito, vedesi la bianca camicia. Ha le braccia abbassate e semipiegate tenendo tra le mani un fazzoletto. [1]

[1] Il Vasari (vol.V, pag. 77) ci dice che questa figura è il ritratto di « Ginevra de' Benci, allora bellissima fanciulla. » Siamo ora in grado di sapere che la Benci nacque nel marzo dell'anno 1457, e che nella prima metà dell'anno 1472 andò sposa a Luigi di Bernardo Niccolini. Il dipinto del Ghirlandaio in Santa Maria Novella fu incominciato nel 1485, e quello di cui ora discorriamo è presumibile che fosse eseguito degli ultimi e cioè verso il 1490, nel quale anno gli affreschi furono compiuti. Il Ridolfi nello scritto già citato su Giovanna Tornabuoni e Ginevra de'Benci (pag. 21 e segg.), ci fa conoscere che questa figura è il ritratto di Giovanna Albizi Tornabuoni, e ricorda un altro ritratto simile in mezza figura, parimenti di profilo, dipinto su tavola. Dopo la pubblicazione delle edizioni inglese e tedesca di quest' opera, abbiam veduto questo ritratto in Inghilterra, ed a suo luogo ne parleremo. In esso trovasi una scritta da cui si è potuto rilevare che fu compiuto nel 1488. È a credere che questo ritratto servisse per la figura che vedesi in questo affresco di Santa Maria Novella. Nei due anni che corsero dal 1488 (in cui fu eseguito il ritratto esistente in Inghilterra) al 1490 (nel quale fu dato compimento all' opera di Santa Maria Novella con l'affresco rappresentante San Zaccaria, che sacrifica nel tempio), Domenico eseguì un così gran numero di dipinti, che si deve ammettere li abbia condotti col consenso del Tornabuoni, sebbene di ciò non si faccia menzione nel contratto.

I dipinti che egli prese a fare nel tempo che coloriva gli affreschi

Dietro a questa figura se ne veggono altre due. La prima rappresenta una donna attempata con fattezze regolari, che si presenta a noi di tre quarti in atto d' osservare l' incontro della Vergine con Santa Elisabetta. Porta intorno al collo un fazzoletto, in forma di soggolo, e sul capo un panno che le copre la fronte fino alle sopracciglia e scende ai lati della testa e del collo sulle spalle. Ha le braccia abbassate e una mano sull'altra, sollevando alquanto il manto in modo da lasciar vedere la parte inferiore della sottoveste. La compagna che si trova alla destra ha forme gentili e si presenta di tre quarti, in parte nascosta dalla sua vicina e dalla giovane gentildonna che le sta dinanzi. Essa è intenta ad osservare l'incontro della Vergine con la Santa. Ha sul capo accomodato molto semplicemente un panno che scende ai lati sulle spalle, vestendole in parte le braccia. I capelli ricciuti e discriminati nel mezzo, le coprono la fronte, le tempie e le guance: un gioiello attaccato ad un vezzo di perle adorna il collo alquanto

della Cappella, e dei quali più innanzi avremo a parlare, sono i seguenti: la tavola per l'altar maggiore della chiesa di San Girolamo fuori di Narni (3 giugno 1486); un tondo rappresentante l'Adorazione dei Re Magi (1487) che vedesi ora nella Galleria degli Ufizi; la facciata della cappella maggiore nella chiesa del monastero di Settimo (4 giugno 1487), opera ricordata dal Vasari (vol. V, pag. 80); una lunetta rappresentante il Crocefisso e San Bernardo nel chiostro detto de' Melaranci nel detto monastero (1487); il restauro del mosaico sopra la porta della facciata esterna di Santa Maria del Fiore (1487), ricordato dagli Annotatori del Vasari edito dal Sansoni (vol. III, pag. 280); la tavola rappresentante l'Adorazione dei Re Magi (che è una delle più belle opere del Ghirlandaio) per la chiesa dello Spedale degl' Innocenti (1488); la figura di San Pietro nella tavola della chiesa di Stia in Casentino, mandatavi dallo Spedale di Santa Maria Nuova (1488), ricordata degli Annotatori del Vasari edito dal Sansoni (tomo III, pag. 280); il mosaico dell'Annunziazione sopra la porta di Santa Maria del Fiore (cominciato l'11 luglio 1489 e compiuto nel 1490). Per queste opere vedasi il Vasari, vol.V, pag. 83, e l' edizione Sansoni, tomo III, pag. 280. È certo anche che, per l'esecuzione di pitture così numerose, si sarà giovato dell' opera dei fratelli, del cognato Mainardi ed anche di altri aiuti.

magro e il seno; e la veste, un poco aperta nel mezzo, lascia vedere il busto ricamato. Posa sotto al seno la mano del braccio destro piegato, mentre con quella dell'altro alquanto abbassato pare tenga un fazzoletto.

All'altra estremità dell'affresco, di riscontro a questo gruppo, veggonsi tre giovani donne che, sebbene sieno un po' discoste dalla Vergine, sembra rappresentino il suo seguito. Sono tre Sante, poichè hanno attorno al capo l'aureola. La prima si presenta con la persona alquanto di schiena e col viso di profilo allo spettatore, con la mano del braccio destro piegato aperta e alzata come in atto di grata sorpresa. Sta osservando Santa Elisabetta. Ha in capo un panno accomodato sui capelli, che scende con eleganza dietro al collo e sulle spalle, per terminare sotto al manto che le copre tutta la persona e si stende in pieghe dietro a lei sul terreno. Col gomito e col braccio destro sostiene il detto manto sul davanti lasciando scoperti la veste e alquanto il piede destro. Alla sinistra di questa figura, ma un poco più avanti, si presenta di fronte la seconda Santa, che volge il viso e gli occhi verso lo spettatore. Veste essa in modo molto modesto: ha sul capo un velo e sopra un panno, che scende ai lati della faccia sulle spalle ed è annodato nel mezzo sul seno. Le adornano il volto alcune trecce ricciute di capelli. Ha scoperto tutto il collo e parte del seno, e appoggia al fianco la mano del braccio sinistro piegato. Il resto della figura è nascosto dall' altra Santa testè ricordata. La terza trovasi dietro a queste due, e vedesi di tre quarti rivolta a guardare Santa Elisabetta. Indossa una veste riunita a metà della vita, con sopra un manto che le copre tutto il braccio e la spalla sinistra, le gira dietro al dorso e attorno al fianco destro, per essere in parte raccolto dalla mano sinistra. Meno una

piccola parte della veste e del piede sinistro alquanto infuori, tutto il rimanente della figura è coperto dal manto che termina stendendosi in pieghe dietro ad essa sul terreno. Questa figura ha pure accomodato sui capelli un panno riunito dietro alla nuca, che la copre sulle spalle, dal quale le scendono ai lati della fronte alcune ciocche ricciute di capelli, ed altre vanno dietro al collo per riapparire ondulanti sulle spalle.

Anche queste tre giovani Sante hanno forme gentili, movimento e tipi svariati, e bello è il panneggiamento dei manti che ne vestono le figure.

Dietro al gruppo formato dalla Vergine e da Santa Elisabetta, v'è un grande rialzo di terreno rinforzato da un contrafforte e cinto da una muraglia che gira ad angolo e scende fino al basso dietro alla figura della Vergine. Presso a questo muraglione, degrada una ampia scala o rampa che dal fondo giunge fino alla piattaforma ove trovansi le figure già descritte. Sale questa rampa un giovane che si presenta a noi di fronte, con in capo un berretto dal quale vengon fuori folti capelli ricciuti, coperto da un manto in parte raccolto dalla mano del braccio sinistro piegato, mentre l'altro braccio è disteso lungo la persona. Poco discosto da questa figura, ma più indietro, vedesi una donna rivolta alcun poco alla sua diritta, che ha il braccio sinistro piegato al fianco, mentre con la mano dell'altro braccio sollevato tiene sulla testa una catinella, contenente dei panni. Anch'essa sta salendo la rampa per avvicinarsi al luogo ove si svolge la scena principale. Più da lungi vedesi la porta d'una città, alla quale conduce la rampa degradante al basso. Questa porta ricorda quella di San Niccolò in Firenze, per la quale salendo giungesi alla chiesa di San Salvatore al Monte alle Croci per la via che conduce a San Miniato al Monte. Nel mezzo del

terrapieno, nell'interno del muraglione, sorgono due alberi che spargono rigogliosi i folti rami fioriti. Alla nostra sinistra, sopra il detto muraglione, vedesi la parte superiore d'un albero con frutte. Di contro allo spettatore sul terrapieno si vedono appoggiati al parapetto due giovani l'uno appresso dell'altro, che si presentano a noi di schiena. Stanno incurvati e guardano in basso. Poco discosto vedesi parimenti di schiena e incurvato un altro, che guarda anch' esso in giù. Da un lato, a destra dello spettatore, è un ponte di legno sostenuto da travicelli messi di traverso ed appoggiati da un lato al terrapieno e dall' altro ai massi di pietra rettangolari d' un edificio, la cui base termina a scarpa. Il ponte mette dal terrapieno al portone dell'edificio di semplice ma bello stile architettonico, fiancheggiato da colonne con capitelli che sostengono il cornicione. Su di un lato di questo edificio vedonsi due bassorilievi, certamente cavati da disegni fatti in Roma da Domenico. In uno sono figurati alcuni guerrieri, vestiti alla romana con lancia e scudo e montati su cavalli galoppanti in atto d'inseguire il nemico; alcuni altri guerrieri sono stesi morti in terra. Nel sottoposto bassorilievo è figurata una deità marina che trae suono da una conchiglia somigliante ad una cornucopia. La parte superiore di questa deità marina ha figura d'uomo, la inferiore termina con una grande coda attorcigliata. Sul dorso di questa deità è seduta una Nereide, attorno alla cui vita gira una lunga fascia che si solleva per l'aria. Sul portone dell' edificio vedonsi due uomini che guardano dinanzi a sè. Nei vani tra l'edificio e il terrapieno, e fra questo e l'estremità dell' affresco, vedesi in fondo una città con eleganti fabbricati e torri di varia forma. Alcune di queste costruzioni somigliano a quelle di Firenze.

Oltre la città si scorgono in lontananza, a sinistra

dello spettatore, un fiume che va serpeggiando framezzo a colli coperti di verdura e d' alberi, nel quale sono due navigli, alcune fabbriche sulla cima dei poggi, e, nella pianura, un paese circondato da mura e difeso da un' alta torre. Chiudono più da lungi la scena alcune montagne scoscese che terminano a punta e che forse rappresentano gli Appennini. Nel cielo in parte velato da nubi si scorgono un falco montato sul dorso d' un uccello, e due altri volatili che li seguono.

Questa bella composizione è certo opera del maestro, che deve aver pure lavorato anche nell' esecuzione della pittura. Del maestro debbono essere le figure principali, e cioè: il gruppo della Vergine e di Santa Elisabetta e il ritratto della Albizzi Tornabuoni; tutto poi fa credere che Domenico si valesse dei suoi aiuti non solo per le parti accessorie del dipinto, ma anche per le altre figure meno importanti. Se si osserva una certa diligenza nel modo con cui sono rese le forme e nel colorito, difetta però in generale il fare proprio del maestro. È probabile che per l' esecuzione tecnica del dipinto siasi servito dell' opera del fratello David, col quale, come fu già detto, ebbe la commissione del lavoro, e fors' anche di quella del fratello minore Benedetto, ma però sotto l' immediata direzione e sorveglianza sua. [1]

Apparizione dell' Angelo a San Zaccaria.

L' ultimo affresco rappresenta San Zaccaria al quale apparisce l' Angelo. La scena si svolge in un tempio aperto nel mezzo e ai lati (come sempre nelle opere del Ghirlandaio), di bello stile architettonico del Rinascimento, con le pareti coperte di marmi colorati. Sul davanti, ai lati del grande arco, veggonsi bassorilievi copiati da sculture pagane. [2]

[1] Questo affresco è uno dei meglio conservati.

[2] In uno di questi è rappresentato un combattimento. Due guerrieri a cavallo (uno dei quali ha in mano un'asta con la bandiera) seguiti da due trombettieri, muovono contro ad altri guerrieri armati

Nel mezzo del tempio, dinanzi all'abside, è collocata un' ara decorata con ricca ornamentazione a fogliami che richiama alla memoria l' elegante e monumentale lavoro dell'urna fatta eseguire al Verrocchio, nel 1472, da Lorenzo e Giuliano dei Medici in memoria di Piero e Giovanni, in San Lorenzo. Da un lato, a destra di chi osserva, vedesi alquanto di schiena San Zaccaria che si avanza verso l' ara tenendo nella mano destra le catenelle dell'incensiere che agita dinanzi all'altare. Il Santo indossa l'abito sacerdotale, in parte raccolto sotto il braccio sinistro piegato, che lascia scoperti i piedi coi sandali ed una piccola parte della veste. Ha esso il mento coperto da barba, e la lunga capigliatura termina a ricci attorno al collo ed alle spalle. Volge la testa verso la sua sinistra, presentandosi a noi di tre quarti, per osservare l'Angelo che vedesi alquanto di schiena ma col volto di profilo, dall'altro lato dell' ara. L'Angelo si

di lance. Sotto ai piedi dei cavalli stanno due figure virili che si alzano da terra appoggiando la mano o il braccio.

Nell'altro bassorilievo che fa riscontro a questo, veggonsi due guerrieri a cavallo che corrono nella stessa direzione di quelli del bassorilievo ora mentovato. I cavalli di questi guerrieri calpestano anche qui un altro soldato steso che si appoggia col gomito destro sul terreno ed ha nell'altro braccio lo scudo. Dal lato opposto vedesi di fronte un guerriero, che sembra il capitano, il quale stringe con la mano del braccio destro piegato una lunga asta puntata in terra. Alla sua sinistra sta una figura muliebre (rappresentante forse la Vittoria) che con la mano destra sollevata gli pone in capo una corona d'alloro. Dietro a queste due figure ve ne sono delle altre, delle quali una porta il labaro.

Sotto al primo bassorilievo se ne vede un altro, nel quale sono rappresentati sopra un piedestallo due guerrieri che si presentano a noi di profilo. Il primo di questi ha il braccio destro alquanto allungato e la mano aperta, ed è rivolto a molti guerrieri che in isvariati atteggiamenti stanno più in basso in atto d'ascoltarlo. Alcuni di questi portano la lancia, altri le insegne.

Il bassorilievo che trovasi dall'altro lato è in gran parte nascosto dalle figure che gli sono dinanzi. Non si scorge altro che la parte superiore d'un tempio di forma rotonda, e, sotto, parti d'una statua e di alcune figure.

fa innanzi camminando frettoloso, ma con le ali spiegate, appoggiando la persona sul piede sinistro, mentre tocca appena il suolo con le dita dell'altro piede. Ha folti e ricciuti capelli che scendono ai lati del capo sulle spalle, ed è coperto da una sopravveste la quale, riunita a metà della vita e di nuovo ai fianchi, sollevasi per l'aria, dietro la persona, e lascia in parte vedere la sottoveste e i piedi nudi. Mentre guarda animato il Santo facendosi innanzi verso di lui, allunga il braccio destro e gli accenna con l'indice della mano alzata il cielo. Il Santo « per non credergli ammutolisce. »[1]

A sinistra di chi osserva, da un lato e fuori del tempio, stanno ritti in piedi quattro personaggi di età avanzata. Indossano la veste con sopra un ampio manto, e portano in capo un berretto rotondo con un panno che scende ai lati davanti e dietro alle spalle. Il primo vedesi da noi di tre quarti, ma col viso quasi di profilo, ed ha le braccia piegate a sè con le dita incrociate. Il detto largo manto riunito al collo ed in parte raccolto sotto le braccia, gli ricopre tutta la persona, lasciando solo vedere parte del piede sinistro su cui s'appoggia, mentre sporge alquanto in avanti l'altro piede. Con aria di volto grave sta osservando le per-

[1] Vasari, vol. V, pag. 75-76. Il Biografo soggiunge inoltre: « Nella quale storia, mostrando che a'sacrifizj de'tempj concorrono sempre le persone più notabili, per farla più onorata ritrasse un buon numero di cittadini fiorentini che governavano allora quello stato; e particolarmente tutti quelli di casa Tornabuoni, i giovani ed i vecchi. Oltre a questo, per mostrare che quella età fioriva in ogni sorte di virtù e massimamente nelle lettere, fece in cerchio quattro mezze figure che ragionano insieme, appiè della istoria; i quali erano i più scienziati uomini che in quei tempi si trovassero in Fiorenza; e sono questi: il primo è messer Marsilio Ficino, che ha una veste da canonico; il secondo, con un mantello rosso, ed una becca nera al collo, è Cristofano Landino, e Demetrio Greco che se gli volta; e, nel mezzo a questi, quello che alza alquanto una mano è messer Angelo Poliziano; i quali sono vivissimi e pronti. »

sone che gli sono di faccia dall'altro lato del dipinto. Il secondo è alquanto corpulento. È questi tutto coperto dal manto che scende duro di pieghe sino ai piedi. Anch'esso sta ritto sul pavimento marmoreo appoggiandosi sul piede destro e tenendo l'altro alquanto in fuori, ed è rivolto ad osservare le figure che gli stanno di contro presentando il viso a noi di tre quarti. Il terzo pure vedesi di tre quarti, ed è rivolto ad osservare fissamente verso lo stesso lato. Indossa questi una tunica con sopra un manto riunito al collo , dalla cui apertura scorgesi la tunica allacciata a metà della vita. Con le dita della mano del braccio destro piegato, tocca la punta delle due ultime dita dell' altra mano rovesciata, in atto di chi ragioni. Il vicino vedesi anch' esso di tre quarti, ed è rivolto ad osservare dall' altro lato, verso la sua destra. Questi pure indossa un largo manto riunito al collo, che è alquanto sollevato dalla mano del braccio sinistro abbassato, e lascia scoperta la veste allacciata a metà della vita che gli tocca i piedi.

Dietro al gruppo di quattro, ve n' è un altro da un lato, a sinistra dello spettatore, composto di tre figure virili. Queste stanno presso i due gradini per mezzo dei quali si accede al ripiano dinanzi al l' ara, e sono egualmente disposte su di una linea. La prima vedesi di tre quarti e rivolta ad osservare dinanzi a sè: è un uomo ancor giovane con folti e ricciuti capelli che cadono di sotto al berretto rotondo ai lati del capo sulle spalle, con una fascia che partendo dalla parte di dietro scende dinanzi al petto girando attorno alla figura. Veste un largo manto in parte raccolto dalla mano del braccio sinistro abbassato, che lascia solo vedere nel mezzo la veste. Coll'indice della mano del braccio destro accenna dinanzi a sè, verso coloro che trovansi di contro dall' altro lato, dei quali faremo più

innanzi menzione. Il secondo, vestito d'un costume quasi simile, è uomo più maturo d'anni: vedesi di tre quarti intento ad osservare dallo stesso lato con volto alquanto sorridente. Sul capo porta un berretto di foggia diversa. Il terzo ha la testa scoperta con folti ma corti capelli: anch'esso veste un manto riunito al collo, che scende aprendosi ai lati della figura, lasciando vedere la veste allacciata a metà della vita. Tiene aperta la mano del braccio sinistro piegato come in atto di sorpresa, e volge il capo (che si presenta a noi di tre quarti) verso la sua destra osservando dinanzi a sè.

Alquanto discosti da questo gruppo e dietro alle due ultime figure che in gran parte li nascondono, stanno due altri uomini. Il primo è alquanto grasso e paffuto, con berretto nero aderente al capo, e si direbbe un sacerdote. Vedesi di tre quarti ed è rivolto ad osservare dinanzi a sè con aria di compiacimento al di là della seconda arcata, verso San Zaccaria. Alla sua sinistra e poco da lui discosto sta il secondo. È uomo di forme asciutte, col capo coperto da un panno e vestito della tunica e del manto; egli volge la faccia (che vedesi di tre quarti) ad osservare verso la sua destra.

Di contro alle figure descritte, dall'altro lato dell'affresco e dietro a San Zaccaria, si presentano per primi tre uomini presso ai gradini che mettono al ripiano dinanzi all'ara. Questi tre si vedono di tre quarti, e sono rivolti verso i gruppi di figure già descritti. Il primo ha il capo coperto da un berretto rotondo con sopra un panno che cade ai lati della figura. Tiene le braccia piegate sotto al largo manto che gli copre tutta la persona, lasciando solo vedere parte della gamba e del piede destro, e il piede sinistro. Ha questi il capo girato di tre quarti, e corruga alquanto la fronte vol-

gendo lo sguardo intento ed animato ad osservare dinanzi a sè fuori del dipinto. Il vicino è uomo più giovane d'anni: porta sul capo un berretto dal quale gli scendono i folti capelli sino a metà della fronte, ai lati e dietro alle spalle terminando a ricci. Con la testa quasi di profilo osserva animato le figure che trovansi all'altro lato dell'affresco. Indossa una veste ed un manto che dalla spalla destra scende sotto al braccio piegato con la mano chiusa, e gli copre tutta la figura lasciando solo vedere parte d'un piede; nell'altra mano abbassata tiene una pezzuola. Il suo compagno a destra rappresenta un uomo di maggiore età, che con aria quasi sorridente si fa alcun poco innanzi ad osservare dinanzi a sè fuori del dipinto. Presenta a noi di tre quarti il capo, leggermente inclinato verso destra, e posa la mano destra sul braccio del vicino come per attirarne l'attenzione e invitarlo a guardare ciò che egli vede. Porta in capo un berretto rotondo o cappuccio con sopra un panno che scende ai lati del viso: sopra alla veste ha il manto che dalla spalla destra passa sotto al braccio piegato e gli copre la figura (lasciando solo scoperto il piede destro alquanto infuori e parte dell'altro), per esser quindi raccolto sul davanti dalla mano sinistra. Come la seconda figura è in parte nascosta dalla prima, così la terza è nascosta dalla seconda.

Dietro a questo gruppo vedonsi due altre figure. La prima quasi di profilo rappresenta un giovane a capo scoperto, con lunghi capelli che scendono copiosi ai lati della testa sulle spalle. Ha belle forme e portamento nobile. Sta osservando le persone che gli stanno di faccia dall'altro lato dell'affresco. Nella mano del braccio destro piegato a sè, tiene un oggetto di forma rotonda che è forse un berretto. Porta sopra la veste un ampio

manto in parte rovesciato sulla spalla e sul braccio sinistro: con la mano manca raccoglie l'altra parte del manto che copre il rimanente della persona lasciando alcun poco vedere la sottoposta veste e porzione del piede destro. La figura è anche in parte nascosta dalle mezze figure di cui fra breve faremo menzione. Alla destra di questo giovane trovasi l'altra figura, di cui non si scorge che la testa e poco più della parte superiore della persona, nascosta com' è dalla figura testè descritta e dalle altre tre che le stanno dinanzi. È questa pure rivolta col capo (che vedesi di tre quarti) ad osservare i personaggi che stanno all' altro lato dell' affresco.

Da una parte, dietro a queste figure ma alquanto più indietro, vedonsi quattro donne presso alla terza arcata. La prima che si presenta di tre quarti, è rivolta a guardare attraverso l' arcata San Zaccaria; mostra di essere una donna di mezza età. Ha la testa alcun poco alzata, e sollevata e aperta la mano del braccio destro piegato in atto di sorpresa. Con la mano dell'altro braccio abbassato sostiene in parte le pieghe del manto, che scendendo dalle spalle la copre tutta, lasciando solo vedere un po' della veste allacciata a metà della vita. Sui capelli è accomodato un panno che scende ai lati della testa sulle spalle, e alcune trecce di capelli ricciuti le coprono in parte le guance. Le altre figure rappresentano tre giovani. Quella che sta alla destra della donna testè descritta ed a cui è rivolta, viene in parte nascosta da essa e dal pilastro del tempio. Non si scorge che parte della spalla sinistra, del collo e della faccia. Ha i capelli che scendono ricciuti ai lati del volto. Dietro a questa sta la terza figura (di cui non si vede che parte del viso, del collo e della veste), coi capelli discriminati che scendono sulle gote, ed è rivolta a guardare nell' interno del tempio. Ultima viene la più

giovane delle quattro donne, la quale si presenta di tre quarti, con la persona alquanto piegata verso la sua destra. Con la mano del braccio sinistro abbassato raccoglie il manto che le cade dalle spalle e le gira attorno alla persona dai fianchi in giù, lasciando vedere la veste allacciata a metà della vita. Copiosi e folti capelli scendono dietro l' orecchio, ed alcune trecce ricciute le cadono lungo le spalle. Essa guarda con espressione benevola qualcosa che trovasi presso l' angolo del tempio che le sta di contro.

Da questa stessa parte, sul davanti del dipinto, ma da un lato ed in luogo più basso, stanno tre uomini, di cui non si vede che la parte superiore della figura. Il primo è un giovane che si presenta di profilo, col capo scoperto e con folti capelli ricciuti che cadono sulle spalle. È intento ad osservare le figure che si vedono per prime sui gradini del tempio di faccia a lui. Con la mano destra abbassata raccoglie le pieghe del manto che è in parte rovesciato sulla spalla e su metà del braccio sinistro (la cui mano è appoggiata al fianco), per distendersi da questo lato dietro la persona. Porta sotto il manto la veste cinta a metà della vita, che ha attorno ai polsi una fodera di pelle. Il secondo trovasi alla destra di questo giovane e vedesi quasi di tre quarti. È un uomo piuttosto corpulento, col capo scoperto e con ricciuti ma corti capelli, il quale indossa un manto che, riunito attorno al collo, gira attorno alle braccia e viene in parte raccolto nel mezzo e sul davanti. Ha il viso e gli occhi alquanto alzati rivolto ad osservare esso pure i personaggi che gli stanno di contro dall' altro lato dell' affresco. Il terzo raffigura un giovane con un berretto in capo, di sotto al quale scendono lunghi e folti capelli sulla fronte fin quasi alle sopracciglia, e ai lati della faccia e del collo sulle

spalle. Volge la faccia di tre quarti intento ad osservare dinanzi a sè fuori del dipinto, e tiene le braccia piegate a sè e incrociate le dita delle mani: la mano e il braccio sinistro sono però nascosti dalla seconda figura testè menzionata.

Dall' altro lato dell'affresco, di riscontro a questo gruppo che abbiamo ora descritto, se ne vede un altro composto di quattro figure, che formano cerchio fra loro, e delle quali non si vede parimenti che la parte superiore, per essere collocate in luogo più basso a somiglianza del gruppo testè mentovato al quale questo fa accompagnamento. La figura che è nel mezzo rappresenta un vecchio veduto quasi di schiena, con la testa rivolta di tre quarti verso noi, il quale osserva da un lato, alla sua destra, fuori del dipinto. Ha in capo un berretto dal quale gli scendono alcune ciocche di capelli sulla fronte e ai lati della faccia sulle spalle, ed è coperto da una ampia sopravveste. Alla destra e davanti a lui, sta il secondo. Vedesi alquanto di schiena col viso di profilo, in atto di guardare la figura che gli sta di faccia. Porta in capo un berretto dal quale gli scendono i capelli ai lati e dietro la testa, lasciando scoperto l'orecchio, e indossa una sopravveste simile a quella della prima figura già descritta. Mostra d' essere men vecchio d'anni. Fra questi si scorge fino al petto la parte superiore d' una terza figura virile, che si presenta a noi di tre quarti. Ha la mano destra sollevata e aperta e mostra meno anni del primo. È rivolto ad osservare animato alla sua destra verso l'ultima figura di questo gruppo. Sebbene egli mostri d' essere men vecchio della prima figura, è però più maturo d'anni che non siano le altre. Tiene in capo un berretto, di sotto al quale gli scendono ai lati della faccia copiosi e ricciuti i capelli. Anch' esso indossa una larga soprav-

veste riunita al collo, dall'apertura della quale, ai lati sotto la spalla, vedesi il braccio destro piegato che è coperto dalla manica della veste sottoposta. È in parte nascosto dalla prima figura, e si presenta a noi di tre quarti con la testa e gli occhi rivolti verso la seconda figura che gli sta di faccia.[1]

[1] In una nota posta in fine della Vita del Ghirlandaio nell'edizione senese del P. Della Valle (riferita dagli Annotatori del Vasari, vol. V, pagg. 76 e 77) s'indicano precisamente coi loro nomi le persone ritratte in questa storia. Non sarà inutile riprodurre qui tali notizie. « Terminata questa cappella, ne fu fatto un disegno di tutta insieme, e intitolato: *Ritratti*, ecc.; e fatte di esso più copie, forse per distribuire alle varie famiglie che n'erano padrone, o che avevano fatta la spesa nell'adornarla. Una di queste copie è presso la famiglia Tornaquinci, e un'altra è pervenuta nelle mani dell'erudito e diligente signor Giovanni di Poggio Baldovinetti.... Congiunta con questo disegno è la presente memoria che dice: Questo è un ritratto della cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella, nella quale sono molte persone ritratte dal naturale, non solo gente de' Tornabuoni, ma degli altri consorti della famiglia de' Tornaquinci; e della famiglia Tornaquinci non vi è ritratto se non Giovanni e Tieri, fratelli, e figliuoli che furono di Francesco di Tieri d'un altro Francesco Tornaquinci, ecc. Ci sono altre persone onorate fuora de' consorti de' Tornaquinci, e della consorteria, come piacque a chi fece dipingere detta cappella; e per numero si potrà sempre qui e nella cappella riconoscere quelli che vi sono ritratti. Si sono ritrovati i sopraddetti nomi dalla relazione di Benedetto di Luca Landucci, speziale, per fino dall'anno 1561, fatta tale relazione a me Vincenzo di Piero Tornaquinci; i quali personaggi disse aver lui conosciuti tutti vivi, ed aveva ottantanove anni quando mi riferì questo, essendo lui sano di corpo e di mente, benchè anco credo che vivesse alcuni anni più oltre a' detti ottantanove anni. Le figure del disegno che erano ritratti, avevano il numero; e quelle della parte sinistra ossia *in cornu epistolae* (cioè nella storia dell'apparizione dell'Angelo a Zaccaria), ne avevano fino in ventuno; i quali numeri erano spiegati così nella relazione: 1. Giovanni Tornabuoni che fece dipingere la cappella. 2. Pietro Popoleschi. 3. Girolamo Giachinotti. 4. Leonardo di Francesco di messer Simone Tornabuoni fratello di Giovanni. (*Questi quattro sembrano quelli dal lato dell'Angelo, tutti con cappuccio in capo*). 5. Messer Giuliano Tornabuoni. 6. Giovanni di Francesco di Tieri Tornaquinci. 7. Gianfrancesco Tornabuoni (*i quali sono forse quei primi tre con cappucci in capo, dal lato di San Zaccheria*). 8. Girolamo Tornabuoni, alias Scarabotto. 9. Messer Simone di Piero di Francesco Tornabuoni. (*Questi due in capelli, dalla stessa banda, e dietro i tre sopradescritti*). 10. Giovambattista Tornabuoni. 11. Messer Luigi Tornabuoni. 12. Tieri di Francesco di Tieri Tornaquinci, in capelli. 13. Un prete di San Lo-

All' estremità, a sinistra dello spettatore, vedesi un muro rotondo formato da grandi massi di pietra, e adorno di ramoscelli con foglie verdeggianti, dal quale sorge nel mezzo parte d' un antico edificio romano con due bassorilievi. Nel primo vedesi di profilo un guerriero a cavallo che con la destra alzata impugna la spada in atto di combattere. Sotto a lui giacciono in terra due soldati. Nel fondo di questo bassorilievo sorge un albero. Nel bassorilievo inferiore sono rappresentate alcune divinità marine, e tra queste se ne osserva una che ha forma umana fino ai fianchi, gambe d'animale ed una grande coda, sulla quale siede una donna (forse una Nereide) che vedesi di schiena.

Fra questo monumento e il tempio, ma più da lungi, v' è un edificio con un portone ad arco ornato di lacunari. Le finestre del piano superiore hanno ai lati una colonnetta, e tra una finestra e l'altra v'è un pilastro che sostiene il cornicione. L' edificio è di semplice ma elegante stile del tempo in cui visse il Ghir-

renzo, musico. 14. Benedetto Dei, buffone. (*Questi cinque formano l'altro gruppo nell'estremità della storia dal lato destro del riguardante. — Il buffone Dei fu anche autore di una cronaca manoscritta.*) 15. Messer Cristoforo Landini. 16. Messer Agnolo Poliziano. 17. Marsilio Ficini. 18. Messer Gentile vescovo d'Arezzo (*de' Becchi, e non già Demetrio Greco, come dice il Vasari*). (Questi quattro letterati sono ritratti in mezze figure dal lato stesso, in basso). 19. Federico Sassetti. 20. Andrea de' Medici. 21. Gianfrancesco Ridolfi. Questi tre ultimi erano del banco de' Medici. (Sono que' tre giovani, ritratti anch'essi in mezze figure, in basso dal lato sinistro della storia). »

Enrico Ridolfi nella sua monografia su Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro di Santa Maria Novella (op. cit., pag. 6) osserva, che essendo Giovanni Tornabuoni raffigurato quale ordinatore dell'opera a destra del grande finestrone, in ginocchio e orante, e dall'altra la moglie sua Francesca de' Pitti « non sembra molto verosimile che egli faccia ancora parte degli assistenti al sacrificio porto da Zaccaria, insieme coi parenti, consorti ed amici suoi figurati in quell'istoria, come verrebbe accennato nella citata nota dettata dal Landucci »; molto giustamente osserva che per vero non saprebbe riconoscere con evidenza in mezzo ad essi quale sia.

landaio. Il cielo su cui stacca l'edificio è in parte coperto da nubi.

Dall'altro lato del tempio vedesi una grande porta arcuata che si unisce al tempio medesimo. Su di essa, in una tabella, leggesi la seguente iscrizione dettata dal Poliziano: AN . MCCCCLXXXX . QVO . PVLCHERRIMA . CIVITAS . OPIBVS . VICTORIIS . ARTIBVS . AEDIFICIISQVE . NOBILIS . COPIA . SALVBRITATE . PACE . PERFRVEBATVR.

L'affresco di cui si è fin qui discorso è uno di quelli che riunisce, quasi riassumendoli tutti, i grandi pregi artistici del Ghirlandaio. La composizione è grandiosa, bella la disposizione delle figure, larga e spaziosa la massa della luce e delle ombre proiettate dagli edifici o dai corpi, netto, preciso e ben definito il disegno in ogni sua parte; ampii sono poi i panneggiamenti, bene inteso il chiaroscuro, e giusto il valore dei toni locali. L'architettura con le sue ornamentazioni è bella, e giusta la prospettiva lineare e la degradazione delle tinte. Più che per la leggiadria del colore, per questi pregi, e specialmente per quello della giusta misura, che era precipua caratteristica del Ghirlandaio, potè il nostro pittore dare all'opera quell'impronta vera e grandiosa che essa ha. Tanto era superiore Domenico in questi pregi artistici, da farci pensare che questo affresco così ricco di ritratti non dovette sfuggire allo studio del giovane Urbinate, il quale sembra essersene ricordato quando fece quella tavola con i ritratti di Leone X e di cardinali.[1]

[1] Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. III, pag. 125 e segg., nonchè il vol. II, pag. 177.

Tanto in questo dipinto quanto in generale negli altri della Cappella, il colore è più o meno cresciuto di tinte a causa dei danni patiti, sia per l'umidità, sia per parziali ritocchi. Ciò toglie molto al carattere originale del dipinto, come si può osservare confrontando il colore di questo affresco con quello del ritratto del Sassetti in Santa Trinita nella parte non offesa, o con quello della cappella Sistina, o

Abbiamo già veduto nel contratto di allogazione di questa grande opera, che essa fu data a fare a Domenico e al fratello David.[1] La pittura fu incominciata il 1° maggio dell'anno 1486, e dalla iscrizione apposta all'ultimo degli affreschi rilevasi che tutta l'opera fu condotta a termine nel 1490, e cioè nello spazio di quattro anni secondo l'obbligo assunto col contratto. Come accennammo già in più luoghi, Domenico e David si fecero aiutare in questo importante lavoro dal loro cognato Bastiano Mainardi, e probabilmente anche dal fratello minore Benedetto e da altri scolari e pittori tenuti a giornata.

Mentre l'opera si stava eseguendo, Domenico prese a fare anche altri lavori, di cui parleremo fra breve.[2]

coi primi dipinti in San Gimignano, o infine con l'affresco rappresentante Sant'Agostino in Ognissanti a Firenze.

[1] Domenico e David Ghirlandai avevano bottega in comune. Di ciò avremo occasione di parlare discorrendo degli scolari di Domenico. Vedi intanto Vasari (vol. XII, pag. 160), dove si ricorda che Michelangelo Buonarroti, nel 1488, fu dal padre suo Lodovico messo ad apprendere l'arte sotto Domenico e David suo fratello.

[2] Nel *Diario* di Luca Landucci citato dal Manni nella *Vita di Domenico Ghirlandaio* (Raccolta di opuscoli del P. Calogerà, tomo 45) e pubblicato da Jodoco del Badia; Sansoni, 1883, dicesi: « A dì 22 di dicembre 1490, si scoprì la cappella di Santa Maria Novella, cioè la cappella maggiore. L'aveva dipinta Domenico del Ghirlandaio, e fecela dipingere Giovanni Tornabuoni, e fece il coro di legname intorno alla cappella, che costò solo la pittura fiorini mille d'oro. » Il Vasari (vol. IX, pag. 223-24) racconta che « Lavorando dunque di rimessi Baccio (d'Agnolo) nella sua giovanezza eccellentemente, fece le spalliere del coro di Santa Maria Novella nella cappella maggiore, nella quale sono un San Giovanni Battista, ed un San Lorenzo bellissimi »; e nel Vasari edito dal Sansoni, tomo V, pag. 363 (Prospetto cronologico della vita e delle opere di Baccio d'Agnolo) leggesi: « 1491-1496. Per la chiesa di Santa Maria Novella lavora di legname la residenza dell'altar maggiore, sette seggiole del coro ed altre cose. » Le tarsie del San Giovanni Battista e del San Lorenzo ricordate dal Vasari, vedonsi ancora l'una collocata di faccia all'altra nei primi due dossali dei seggi; ma il disegno, i caratteri delle figure, le forme, nonchè il drappeggiare, le farebbero credere eseguite su disegni forniti da Filippino.

Oltre alle pitture sulle pareti, devesi ricordare il finestrone a vetri colorati, formato di tre parti e racchiuso fra pilastri di marmi, ricco di lavoro d'intaglio. Nella parte di mezzo è figurata la Vergine che dà la cintura a San Tommaso. Inferiormente è la Circoncisione di Nostro Signore, e più in basso papa Liborio che disegna sulla neve il piano del Tempio. Nella parte laterale a destra dello spettatore vedonsi in alto San Pietro, sotto San Giovanni Battista, e, più in basso, un Santo vestito da domenicano col giglio. Inferiormente v'è uno stemma col leone (arme dei Tornabuoni) sostenuto da un Angelo per parte. A sinistra, in alto, di riscontro a San Pietro è raffigurato San Paolo; sotto a lui San Lorenzo, e più in basso un altro Santo (forse San Domenico), il quale è vestito da domenicano e tiene in una mano il sole e nell' altra il modello d'una chiesa. Più sotto, come dall'altra parte, vedesi ripetuto lo stemma di casa Tornabuoni sostenuto da due Angeli. [1]

Oltre agli affreschi che adornano le pareti di questa cappella in Santa Maria Novella, il Ghirlandaio eseguì anche la pittura della tavola per l'altare.

Nessun documento è finora venuto alla luce che ci confermi il fatto della commissione data dal Tornabuoni per la pittura di questa tavola. Il contratto d'alloga-

[1] Questo lavoro è indicato come opera di Alessandro fiorentino, eseguito fra il 1491 ed il 1492. (Vedi Vasari, vol. V, pag. 72 in nota.) Esso dovette essere condotto su disegni usciti dalla bottega dei Ghirlandai. Nel Vasari edito dal Sansoni (tomo III, pag. 261 in nota), dicesi che questo Alessandro fiorentino è Sandro di Giovanni d'Andrea Agolanti, maestro di vetro, soprannominato *Bidello*, che fu agli stipendi del Duomo di Firenze dal 1478 al 1515, nel qual anno, per esser ormai decrepito, gli fu sostituito Niccolò di Gio. di Paolo Buffini.

Per altre notizie intorno a questo Sandro Agolanti, nato nel 1443 da Giovanni d'Andrea, maestro di vetro, vedi anche E. Ridolfi, *L'Arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale* (Lucca, pei tipi di B. Canovetti, 1882), pag. 217-218.

zione degli affreschi non fa di ciò menzione. È probabile che la nuova allogazione fosse oggetto di un altro contratto.

L'Albertini, oltre ai dipinti delle pareti, ricorda anche questa tavola,[1] e il Vasari così dice in proposito: « Condusse (Domenico) a tempera la tavola isolata tutta, e le altre figure che sono ne' sei quadri, che oltre alla Nostra Donna che siede in aria col figliuolo in collo, e gli altri Santi che gli sono intorno, oltra il San Lorenzo ed il Santo Stefano che sono interamente vive, al San Vincenzio e San Pietro martire, non manca se non la parola. Vero è che di questa tavola ne rimase imperfetta una parte, mediante la morte sua; perchè avendo egli già tiratola tanto innanzi, che e' non le mancava altro che il finire certe figure dalla banda di dietro, dov'è la Resurrezione di Cristo, e tre figure che sono in que'quadri, finirono poi il tutto Benedetto e Davidde Ghirlandai suoi fratelli. »[2] E altrove, discorrendo della vita di Francesco Granacci, riferisce che questi « aiutò a Davidde e Benedetto Grillandai, fratelli di Domenico, a finire la tavola dell'altar maggiore di Santa Maria Novella, la quale per la morte di esso Domenico era rimasta imperfetta; nel qual lavoro il Granaccio acquistò assai. »[3] E altrove ricorda pure che « Davit.... il quale era stato molto amato da Domenico, e lui amò parimente e vivo e morto, finì dopo lui, in compagnia di Benedetto suo fratello molte cose cominciate da esso Domenico; e particolarmente la tavola di Santa Maria Novella all' altar maggiore, cioè la parte di dietro, che oggi è verso il coro; ed alcuni creati del medesimo Do-

[1] Vedi il *Memoriale di molte statue et picture*, op. cit., dove si ricorda in Santa Maria Novella: « La cappella majore con la tavola insulata è di Domenico G. »

[2] Vedi il vol. V, pag. 78.

[3] Vol. IX, pag. 218.

menico finirono la predella di figure piccole: cioè Nicolaio, sotto la figura di Santo Stefano, fece una Disputa di quel santo con molta diligenza; e Francesco Granacci, Iacopo del Tedesco, e Benedetto fecero la figura di Santo Antonino arcivescovo di Fiorenza, e Santa Caterina da Siena. »[1]

Non sappiamo quale sia stata la cagione del ritardo nell'esecuzione di questa tavola. Essa però deve essere stata ordinata al pittore qualche anno dopo il 1490. Certo è però che Domenico, terminate il 20 agosto del 1490 le pitture della cappella maggiore, ebbe il 24 di quelli stessi mese ed anno la commissione di dipingere insieme col fratello David una tavola per l'altar maggiore del Palco presso Prato.[2]

Nel 1491 eseguì una tavola rappresentante la Visitazione per la cappella di Lorenzo Tornabuoni nella

[1] Vol. XI, pag. 284 e 285. A proposito del Niccolaio mentovato dal Vasari, i suoi Annotatori avvertono: « È incerto chi sia questo Niccolaio. Il Bottari opina che possa credersi Niccolò Zoccoli, chiamato Niccolò Cartoni, scolaro di Filippino Lippi »; e nel Vasari, edito dal Sansoni (tomo III, pag. 477 in nota), si aggiunge: « Niccolò Zoccolo o Cartoni noi congetturiamo che fosse Simone Caccialupi, nato nel 1476, il quale appunto lavorò in que' tempi alcune cose di pittura in Arezzo, come una tavola per la Compagnia della Santissima Trinità, allogatagli il 4 di settembre 1516 per il prezzo di venticinque ducati d'oro. » A noi sembra che questo Niccolaio sia lo stesso Niccolò Cieco ricordato dal Vasari (vol. V, pag. 85) tra gli scolari di Domenico Ghirlandaio. Quello che pare certo si è, che noi non conosciamo nessuna opera di questo pittore.

Come di Niccolaio, così di Iacopo del Tedesco, scolaro ed aiuto di Domenico non si conosce opera alcuna. Nella nota 4 alla pag. 266 della Vita di Andrea del Sarto (Vasari, vol. VIII) e così nell'edizione dal Sansoni (tomo V, pag. 24, nota 1ª) si avverte: « Iacopo di Sandro, che il Vasari nomina ancora nella Vita del Buonarroti, noi crediamo essere una ed istessa persona di Iacopo del Tedesco, scolare di Domenico del Ghirlandajo, ricordato nella Vita di questo e in quella di Ridolfo suo figliuolo. Nel libro Rosso *Debitori e Creditori* più volte citato, si trova sotto l'anno 1503 Iacopo di Alessandro del Tedesco; ma non mai Iacopo del Tedesco o Iacopo di Sandro. »

[2] Per questo dipinto, vedi ciò che fu da noi detto nella *Vita di Filippino Lippi*, vol. VI di quest'opera, pagg. 48 e 49 in nota.

chiesa di Cestello,[1] e il 18 maggio di quello stesso anno fu allogato a Domenico e David Ghirlandaio, al Botticelli ed a Gherardo e Monte miniatori il musaico della cappella di San Zanobi nel Duomo di Firenze.[2]

Nel 1492 Domenico dipinse la tavola rappresentante Santa Attinia e Santa Greciniana per la chiesa di San Giusto in Volterra.[3]

Se si ammette che il Tornabuoni abbia ordinata nel 1490 la tavola che doveva essere il compimento delle decorazioni nella sua cappella in Santa Maria Novella, sembra difficile l'ammettere che l'ordinatore siasi contentato d'attendere che il pittore avesse compiuti i lavori allogatigli da altri prima che la sua tavola fosse dipinta. Parrebbe pertanto non infondata la congettura che il Tornabuoni allogasse qualche anno più tardi, anzichè nel 1490, la pittura della tavola che doveva essere da altri compiuta dopo la morte di Domenico.

La qual tavola restò nel luogo destinatole fino al 1804, cioè fino a quando con improvvido consiglio fu disfatto il vecchio altare per sostituirvi quello marmoreo di pessimo gusto, disegnato da Giuseppe Del Rosso. La tavola ed il tabernacolo dovettero cedere il luogo ad una tela di Luigi Sabatelli; le parti principali di essa tavola furon vendute e trovansi ora nelle Gallerie di Monaco e di Berlino.[4]

Tavola pel tabernacolo della cappella Tornabuoni, ora nella Galleria di Monaco.

La Galleria di Monaco possiede là parte di mezzo, nonchè le altre due tavole che le stavano ai lati.

In quella di mezzo è rappresentata la Vergine seduta sulle nubi, in mezzo ad una gloria di luce fiammeggiante, tenendo ritto in piedi sul ginocchio il

[1] Di questa pittura avremo occasione di parlare a suo luogo.

[2] Per questo mosaico, vedi ciò che si legge nella *Vita di Sandro Botticelli*, vol. VI di quest' opera, pag. 251, e la nota.

[3] Più innanzi avremo occasione di parlare di questa tavola.

[4] Vedi Vasari, vol. V, pag. 78, nota 2.

Putto che le cinge il collo con le braccia, e appoggia il volto su quello della Madre, mentre con gli occhi volgesi a guardare dinanzi a sè fuori del quadro. Le figure sono circondate da teste di Serafini e Cherubini, e due Angeli stanno ad ali spiegate ai lati, in atto d'adorare il Redentore. Inferiormente vedesi, da un lato, San Domenico vestito dell'abito del suo Ordine, verso cui volge la Vergine benignamente lo sguardo. Sta il Santo inginocchiato con un libro aperto dinanzi a sè. Esso guarda lo spettatore in atto d'indicare le parole scritte nel libro: « Iscmi (*sic*) nam et sapientiam docuit eos Beatus Dominicus. » Presso a lui, ritto in piedi, trovasi San Michele vestito dell'armatura e di un manto rosso. Dall'altro lato sta inginocchiato San Giovanni Evangelista, coperto da una veste verde e da un manto grigio foderato di giallo. Presso a lui, ritto in piedi, è San Giovanni Battista. Il fondo è formato da un paesaggio verdeggiante con alberi e irrigato da un corso d'acqua, nel quale si scorge una città: più in lontananza si elevano alcune colline.[1]

In una delle due tavole laterali, e per l'appunto in quella che trovavasi a destra, vedesi di fronte Santa Caterina da Siena, vestita del consueto abito monacale, sotto ad una finta nicchia che termina in forma di conchiglia. Essa ha in una mano un libro rosso e nell'altra un piccolo Crocifisso che sta contemplando: le sue stimmate sono indicate da raggi dorati. Superiormente v'è questa scritta: « Invicta animi virtus et virginitatis decus me in ethera substulerunt. »[2]

[1] Questo dipinto su tavola era indicato nella Galleria di Monaco col n. 557.; ora porta il n. 1011. Tanto in questo frammento, che formava la parte di mezzo della tavola, che nelle altre due laterali, le figure sono di grandezza naturale. Nella citata iscrizione, innanzi alla parola « iscmi » pare vi sia un D.

[2] Questa tavola portava nel catalogo il n. 556, ed è ora indicata col n. 1013.

Nell' altra tavola che stava a sinistra, vedesi parimenti di fronte a noi, in una nicchia della stessa forma dell' altra, San Lorenzo vestito da diacono, con manto grigio e fodera gialla, il quale tiene nella mano destra la graticola e la palma. Superiormente leggesi la scritta: « Pressuram flanme (*sic*) non timui, et in medio ignis non sum estuatus. »[1]

Questi tre dipinti mostrano la mano del maestro, però la pittura è alquanto danneggiata dai ritocchi.

Tavole della parte posteriore del detto tabernacolo, ora nella Pinacoteca di Berlino.

Le tavole della parte posteriore del tabernacolo si conservano nella R. Pinacoteca di Berlino e rappresentano la Resurrezione. Cristo è figurato ritto in piedi, di fronte allo spettatore, su di una nube portata da un Serafino, e sotto v' è il sepolcro aperto. Con l' indice della mano egli accenna il cielo, mentre con l' altra abbassata tiene l' asta del vessillo. È in parte avvolto da un bianco lenzuolo, che si stende agitato dall' aria. Inferiormente, presso alla tomba e a destra dello spettatore, vedesi una guardia seduta, la quale nel volgere il capo ad osservare il Salvatore si muove atterrita verso l' altro lato, allungando le braccia con le mani aperte in atto d' alzarsi per fuggire. Più indietro un' altra guardia fugge piena di spavento, girando il capo per osservare Cristo risorto. Dall' altro lato della tomba, sul davanti, un terzo soldato si dà a fuga precipitosa volgendo il capo per guardare Gesù. Un quarto soldato, dietro a questo, sta steso sul terreno tuttora addormentato. Nel fondo del paesaggio verdeggiante si scorgono su di un colle le tre Marie che s' avviano al sepolcro; dall' altro lato a destra altri soldati in una grotta che si scaldano al fuoco.

Nella prima delle due tavole laterali è raffigurato,

[1] Questa tavola che era indicata in catalogo col n. 558, al presente porta il n. 1012.

parimenti dentro una finta nicchia anch' essa superiormente in forma di conchiglia, San Vincenzo Ferrero, che si presenta di fronte vestito da domenicano. Tiene con la sinistra un libro, mentre con l'altra sollevata benedice. Nella parte superiore leggesi: « Vincentio pro vite meritis absconditum manna datum a Domino est. »

Nell' altra tavola è figurato dentro in una nicchia che ha le stesse forme, Santo Antonino vestito da diacono. Ha tra le mani un libro aperto, nella parte superiore del quale si legge: « Splendor vite et doctrine (*sic*) prestantia Antonino inter sanctos consulere sortem. »[1]

La miglior figura che si osserva nel dipinto rappresentante la Resurrezione, è quella del Salvatore, la quale dimostra maniera, forme e colorito quali si riscontrano in alcune figure della tavola di Narni dentrovi l'Incoronazione della Vergine, che più innanzi ricorderemo. Le figure delle guardie sono magre, lunghe ed istecchite, con tipi alquanto spiacenti, movimenti esagerati, attaccature difettose e disegno alquanto crudo, duro e ferrigno. Il colore nelle carni è rossastro e tendente allo scuro nelle ombre; i toni dei colori nelle vesti sono cupi.[2]

Tali caratteri riscontransi, più o meno, nelle figure delle parti laterali della tavola, che rappresentano Sant'Antonino e San Vincenzo Ferreri, le quali sono però meglio dipinte, e di queste la migliore è quella di Sant'Antonino. La figura rappresentante San Vincenzo Ferreri è stata terminata ad olio, quella di Santa Caterina (che, al dir del Vasari, [3] sarebbe stata eseguita con

[1] Queste tre tavole sono indicate coi numeri 74, 75 e 76, e pervennero alla Pinacoteca di Berlino dalla raccolta Solly nel 1821.

[2] Le figure dei soldati ci mostrano forme, caratteri e vesti che ricordano le guardie della tavola attribuita a Raffaellino del Garbo, rappresentante lo stesso soggetto, nella Raccolta dei quadri degli antichi maestri all'Accademia di Belle Arti in Firenze, e di cui abbiam fatto cenno a pag. 147 di questo volume.

[3] Vol. XI pag. 285.

l'altra di Sant'Antonino, da Francesco Granacci, Iacopo del Tedesco e Benedetto) è assai bella e più delle altre si accosta alla maniera del maestro. La figura di San Vincenzo Ferrero noi supponiamo che possa essere stata dipinta dal Granacci; nell'altra di Sant'Antonino ci parve invece di riscontrare la maniera dei fratelli di Domenico, e forse quella di Benedetto. [1]

Abbiam già detto che mentre Domenico attendeva agli affreschi di Santa Maria Novella, prese a fare altri dipinti, alcuni dei quali sono da annoverarsi tra i più belli che siano usciti dalla sua mano. È evidente che egli non potendo eseguire contemporaneamente le dette pitture di Santa Maria Novella e quelle di cui ora passiamo a discorrere, egli dovesse far condurre innanzi le prime, però sulle sue composizioni, dagli aiuti e scolari suoi, affidando loro quelle parti che meglio si confacevano all'ingegno ed alla abilità di ciascuno, dirigendo e correggendo il lavoro, e riservando a se medesimo le parti principali e più importanti dell'opera. Frattanto egli, nel tempo in cui poteva lasciare, lavorava nella bottega ad altri dipinti, cercando di attendere a tutte le opere allogategli.

Tavola rappresentante l'Incoronazione della Vergine.

Un dipinto che mostra tutti i caratteri della scuola fiorentina e la maniera di Domenico Ghirlandaio, è la tavola che anni addietro trovavasi sull'altar maggiore della chiesa di San Gerolamo dei Frati minori osservanti in Narni, già da noi giudicata per opera di quel maestro. [2] In essa è dipinta l'Incoronazione della Ver-

[1] Nel catalogo della Galleria di Berlino si esprime l'opinione che il Sant' Antonino sia lavoro dello stesso Granacci, per la ragione che è terminato ad olio, ma potrebbe però anche essere che fosse eseguito in compagnia da Benedetto Ghirlandaio e dal Granacci.

[2] Vedi l'edizione inglese di quest'opera (*The History of Painting in Italy*, London, 1866), vol. III, pag. 310, nonchè l'edizione tedesca (Leipzig, 1870), vol. III, pag. 256.

gine con circa un centinaio di figure. Questa tavola veniva allora attribuita allo Spagna, e tale opinione era fondata su di un documento, nel quale è detto che al « Magister Joannes, alias Spagna » era stata allogata a dipingere una tavola simile a quella della chiesa di San Girolamo in Narni; ma in quel documento non dicevasi che la tavola di Narni fosse dello Spagna.[1] Un documento recentemente scoperto, ci fa conoscere che la commissione della detta pittura fu data a Domenico Ghirlandaio. È del 3 di giugno dell'anno 1486, e da esso si rileva che « Fra Giovanni di Galeotto da Narni, mandatario del convento di San Girolamo suddetto, e Domenico di Tomaso pittore fiorentino rimasero d'accordo, che in luogo di Francesco d'Antonio, miniatore già morto, stato chiamato insieme con Pandolfo di Vanni Rucellai a dichiarare il prezzo della tavola dipinta da detto Domenico ai Frati di San Girolamo, fosse sostituito Pietro di ser Lorenzo de' Paoli. »[2]

Questa tavola termina centinata nella parte superiore. Su di un fondo dorato vedesi di profilo la Vergine con le braccia piegate e le mani conserte al seno, inginocchiata sopra le nubi sostenute da alcune teste di Cherubini. Essa sta piena di reverenza dinanzi al divin Figliuolo che le pone la corona in capo. Tra le due figure vedesi nel fondo un globo dorato e alquanto in rilievo, che spande raggi di luce dintorno.[3] Ai lati stanno quattro figure di Santi e due di Sante (che più veramente

[1] Vedi le *Memorie storiche di Todi* (1856) del conte Francesco Leoni, pag. 119, dove si riporta quel documento e si attribuisce allo Spagna la pittura. Dall'Orsini viene ricordata nella Vita del Perugino, pag. 290. Il Mariotti la crede di Raffaello d'Urbino; il Guardabassi di Fra Filippo Lippi.

[2] Vedi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 276, nonchè il *Buonarroti*, serie III, quaderno X (Roma, 1887), pag. 341.

[3] Questo concetto ricorda il grande affresco rappresentante la stessa storia, dipinto da Fra Filippo a Spoleto.

parrebbero Profeti e Sibille), inginocchiate e a mani giunte, rivolte in atto di adorare il gruppo del Salvatore e della Vergine. Parimenti ai lati veggonsi degli Angeli che si muovono in atto di danzare, mentre dietro a loro ve ne sono altri che dan fiato a lunghe tube. Nell'alto stanno, uno per parte, due Angeli, i quali reggono un ricco padiglione rotondo sospeso sul capo della Vergine e del Salvatore.

Nella parte inferiore del quadro vi sono inginocchiate in cerchio ventitre figure di Santi e Sante, in isvariati atteggiamenti di preghiera. Alcune di esse guardano il cielo. San Girolamo (al quale era dedicata la chiesa), si presenta alquanto di schiena, volgendo la testa e lo sguardo verso lo spettatore. Esso vedesi sul davanti, nel mezzo, a destra di chi osserva. Questa figura si ritrova in altri dipinti del Ghirlandaio, come per esempio in una delle tavole che si conservano, come più innanzi ricorderemo, nella Galleria degli antichi maestri nell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

Inferiormente, nella parte di mezzo della predella, Domenico dipinse una Pietà. Di fronte allo spettatore sta Nostro Signore per metà fuori del sepolcro; da un lato si vede genuflessa la Vergine, esprimente vivo dolore, e dall'altro San Giovanni Evangelista parimenti inginocchiato. Tanto l'una che l'altro sostengono le braccia del Cristo. Forma il fondo un paese montuoso con una città in lontananza.

In uno dei lati di questo dipinto, alla sinistra dello spettatore, è raffigurato San Francesco che riceve le stimmate, mentre poco lungi vi è un frate suo compagno. Queste figure ricordano quelle dell'affresco rappresentante lo stesso soggetto in Santa Trinita di Firenze. Il fondo si compone di un paese montuoso. Dietro al Santo vedesi la sua cella, e qua e là qualche albero.

Nell'altra parte della predella, a destra dello spettatore è figurato San Girolamo inginocchiato, quasi di fronte a noi, dinanzi alla croce. Tiene nella mano del braccio destro allungato una pietra in atto di battersi il petto, e presso e dietro a lui sta il leone accovacciato. Anche qui il fondo è formato da un montuoso paese, con qua e là alcuni arboscelli.

La tavola è chiusa entro due ricchi pilastri di legno colorati ed in parte dorati, i cui capitelli sostengono l' arco parimenti circondato da una cornicetta pure dorata, nella quale sono dipinti dei Serafini o Cherubini frammezzati da ornati di foglie che girano all' intorno. Nei pilastri, tra l' ornato, sono dipinti sei piccoli Santi, tre per parte.

Dai caratteri di questa pittura possiamo rilevare che Domenico si servì dell' opera dei suoi aiuti, limitandosi a dirigere e ripassare come meglio poteva il lavoro. Nel complesso è però un' opera importante. [1]

Il 5 gennaio e l' 8 marzo del 1487, Domenico fu chiamato a dare il prezzo d' un turibolo fatto da Andrea di Lionardo, e d' una croce d' argento smaltata, lavoro di Amerigo di Giovanni per la chiesa di Santa Trinita. [2]

Affreschi nella Badia di Settimo e nel chiostro dei Melaranci.

Ai 4 giugno di quello stesso anno fu data a dipingere in fresco a Domenico la facciata della cappella maggiore della Badia di Settimo per 50 ducati, col patto che le teste delle figure dovessero essere eseguite di suo mano all' infuori di quelle dei Cherubini, e che co-

[1] Le figure sono poco minori del naturale. Qualche piccola parte di colore è qua e là caduta; ma questi danni sono di poco momento, potendosi ritenere la pittura in buono stato di conservazione. Quando vedemmo la prima volta questa tavola, non trovavasi più sull' altare ma in una delle pareti della chiesa. Soppresso quel monastero, fu portata in una delle sale del palazzo comunale di Narni.

[2] Vedi il *Prospetto cronologico della vita e delle opere del Ghirlandaio* nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 280.

lorisse nel chiostro nuovo dei Melaranci una lunetta dentrovi un Crocifisso con San Bernardo; le quali pitture pei mutamenti avvenuti sono andate perdute.[1]

Musaico per la facciata di Santa Maria del Fiore.

Nel 1487 restaurò il mosaico che era sopra la porta nella facciata di Santa Maria del Fiore.[2] È probabile che l'esecuzione di questo lavoro fosse affidata da Domenico al fratello David che era musaicista.

Tondo rappresentante l'Adorazione dei Magi.

Nello stesso anno 1487 eseguì Domenico una pittura su tavola (un tondo) rappresentante l'Adorazione dei Re Magi. La Vergine siede nel mezzo sopra un basamento marmoreo adorno d'un bassorilievo con fogliame e putti alati, di stile classico. Gesù sta seduto sul suo ginocchio sinistro, mentre la divina Madre con la mano destra sul ginocchio del Putto, tiene la fascia che gli gira attorno alla vita, ed è sostenuta dalla sinistra di lei tra il corpo e il braccio sinistro del medesimo. Egli a sua volta con la mano sinistra raccoglie la fascia, la cui estremità vien sollevata dalla mano diritta del più vecchio dei Re Magi che gli sta dinanzi, e che, deposto a terra il berretto con la corona, sta inginocchiato, presentandosi a noi di profilo. Incurvata alquanto la persona in atto reverente, mostra di voler avvicinarsi il piede sinistro di Gesù per baciarlo, mentre questi sporgendo alquanto la parte superiore della persona verso di lui, con la mano destra alzata lo benedice.

Sul davanti, ma alquanto più indietro, sta il più giovane dei Re, che si presenta parimenti di profilo. Ha un ginocchio a terra; la mano destra è piegata al collo,

1 Nel Vasari, edito dal Sansoni, *Vita di Domenico Puligo*, tomo IV, pag. 466, nota 3ª, si osserva che « vedendo adoperato il Ghirlandaio in questi lavori per il Monastero di Settimo, è facile il congetturare che le storie del conte Ugo nel chiostro ricordate dal Vasari più sotto, fossero dipinte dal Ghirlandaio, e non dal Poligo. » Essendo ora perduta la pittura nulla possiam dire in proposito.

2 Vedi il *Prospetto cronologico* citato, nel Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 280.

mentre nell'altra tiene il vaso dell'offerta. Dietro a questo vedesi un giovane paggio, un mulatto, che sta per togliergli dal capo la corona. Sempre dietro al paggio, da un lato, si vedono due uomini ritti in piedi. Il primo è preso di profilo; ha la mano sinistra al petto, mentre con l'altra raccoglie l'ampio manto. Egli pure è rivolto a guardare il Redentore. Il secondo si volge al primo e lo gŭarda fissamente presentandosi a noi di fronte: posa le dita della mano sinistra sul braccio di lui come per richiamarne l'attenzione. San Giuseppe sta alla sinistra del paggio, dietro al più vecchio dei Re Magi. Esso si presenta a noi di tre quarti: è seduto e appoggia il volto sulla mano destra, tenendo il gomito del braccio diritto posato sul ginocchio. Con aria lieta di volto, quasi sorridente, osserva Gesù, tenendo nella mano sinistra abbassata il bastone appoggiato in terra ed alla spalla.

Dall'altro lato della Vergine, a destra dello spettatore, trovasi il terzo dei Re. Questi pure è inginocchiato ed avvolto in un ampio manto. Si presenta a noi quasi di schiena con la persona rivolta verso la Vergine e il Putto, ma con la testa (veduta da noi per tre quarti) girata dal lato sinistro per osservare dinanzi a sè fuori del quadro. Presso a lui vedesi in terra la corona, e alla sua diritta vi sono di profilo due figure inginocchiate rivolte in atto reverente ed a mani giunte verso il Salvatore, dietro alle quali stanno due giovani pure inginocchiati. Il primo incrocia le braccia tenendovi le mani sopra; ha il capo coperto da un berretto ed è rivolto verso il gruppo della Vergine col Putto. L'altro, alla destra di quest'ultimo, si presenta quasi di fronte col capo scoperto, e volge la testa alla sua sinistra, guardando il cielo a cui accenna coll'indice della mano destra. Dietro a questi due giovani ve n'è un altro, ma

alquanto discosto, che vedesi di tre quarti, parimenti inginocchiato e a capo scoperto. È rivolto verso la Vergine e il Redentore tenendo le mani giunte in atto di preghiera.

In vicinanza trovansi molte figure virili ritte in piedi. La prima sta quasi di fronte; con la mano del braccio sinistro abbassato raccoglie il manto, mentre ha l'altro braccio mezzo piegato con la mano semiaperta e alzata. Volgendo alquanto la faccia dalla parte sinistra, è in atto di guardare in basso. Ha folta barba e porta in capo un panno accomodato attorno ai capelli, parte dei quali gli cadono lungo il collo. La seconda è di un vecchio imberbe, di forme magre e ossute che ha, esso pure, il capo coperto da un panno che gli gira attorno ai capelli in modo diverso dal suo vicino. Si presenta a noi di tre quarti, ma il suo volto è quasi di profilo: con l'indice della mano sinistra accenna dinanzi a sè le guardie che trovansi dall' altro lato del quadro in faccia a lui, e tiene al ventre la mano dell'altro braccio abbassato. Il vicino che vedesi quasi di fronte appoggia la mano sinistra sul braccio destro della figura testè descritta, verso la quale volge il capo per osservare. È questi un uomo meno maturo d' anni dei due già mentovati, con una ciocca di capelli nel mezzo della fronte ed altri pochi ai lati.

Dietro a questi vedonsi, perchè nascoste dalle descritte, soltanto le teste di alcune altre figure. Alla loro destra stanno alcuni guerrieri armati di lancia. Il primo si presenta di fronte ; è vestito di una ricca armatura ed in capo ha l' elmo. Tiene la mano del braccio sinistro rovesciata al fianco, mentre con quella dell' altro braccio semipiegato regge l' asta della lancia posata in terra. È rivolto alcun poco con la testa e con gli occhi ad osservare i guerrieri che si trovano dall'altro lato del

quadro di contro a lui. Presso al detto guerriero stannò accovacciati in terra due agnelli. Tra questo guerriero e le tre figure pocanzi ricordate ve n'è un altro a capo scoperto, e dietro a lui vedonsi in parte le teste di altre figure che guardano in varie attitudini lo spettatore.

Dall'altro lato del quadro, di riscontro a queste figure, vi sono altri quattro guerrieri con armatura e col capo coperto dall'elmo. Il primo ha le dita della mano stesa e rovesciata sul fianco sinistro, mentre con l'altra abbassata tiene l'asta della lancia posata in terra. Così gli altri stanno in svariati atteggiamenti, uno rivolto a guardare in basso, il secondo da un lato ed il terzo di faccia. Dietro a questi guerrieri vedesi parte della testa e del collo di alcuni cavalli bardati che stanno quasi di fronte a noi.

Nel mezzo del quadro evvi una loggia aperta di semplice ma elegante stile del Rinascimento, con uno degli archi e col cornicione in parte spezzati. Nel mezzo, sul cornicione, sono alcuni pezzi rettangolari di pietra con qua e là qualche erba od arbusto. Sotto a questa loggia vedesi di fronte e di scorcio un bue con le gambe dinanzi piegate a terra ed appoggiato da un lato ad uno dei pilastri. Dietro al bue sta in piedi e quasi di profilo l'asino. Sul davanti e da una parte vi sono alcuni cavalli bardati, uno di fronte, un altro di schiena, un terzo quasi di fianco ed altri tre dietro a questi in movimenti diversi, i quali vengono tenuti per le briglie da due servi che si trovano in mezzo. Sotto alla loggia trovasi la capanna formata da tronchi d'albero che sostengono le tavole del tetto. Al di là della capanna vedesi da lungi una città circondata da un corso d'acqua nel quale veleggia un naviglio; più da lungi vi sono alcune montagne. Da un lato, a sinistra di chi osserva, su di una montagna scoscesa coperta in parte da verdura o da arbu-

sti, veggonsi due pastori col loro gregge; l'uno è seduto e l'altro steso a terra, entrambi rivolti ad osservare un Angelo che appare sulle nubi ad ali spiegate ad annunziare la nascita del Messia. Dall'altro lato e di contro, scendono da un monte i Re Magi a cavallo col loro seguito. Sul davanti v'è una pietra rettangolare che ha sopra un cofano semiaperto e col coperchio legato da una funicella. Sulla facciata della pietra leggesi l'anno MCCCCLXXXVII.

Appoggiata in terra e alla pietra vedesi una specie di botticella o borraccia, e dal lato opposto un sacco: all'intorno qua e là della verdura e qualche fiore silvestre.

Questa composizione ricca di figure grandi circa un terzo del naturale, è assai bene ordinata: le figure sono disposte in modo da ricordare le leggi del bassorilievo. Il tutto è poi accomodato in modo da assecondare la forma rotonda della tavola, facendo primeggiare nel mezzo, sul davanti, la Madonna ed il Putto, quindi i Re Magi, poi San Giuseppe: le altre figure sono dipinte in cerchio. I movimenti, i tipi, le forme e le espressioni di esse sono naturali e corrispondenti alle varie età e condizioni. Bello è il drappeggiare delle vesti, variate queste pure in più modi, e ricche di fini ornamenti rilevati con l'oro, ma senza esserne però sovraccaricate.

E questa bella composizione del maestro mostra altresì una tecnica ed un fare molto diligente ed accurato, ma meno franco e grandioso che non sia in altri dipinti, quali sarebbero quelli eseguiti in questo medesimo tempo a Santa Maria Novella. È da supporre che siasi servito di qualche valente e giovine suo scolaro, quale potrebbe essere il fratello Benedetto che nel 1487 aveva 29 anni di età, e si era anche dato all'arte del miniare. Comunque sia, il lavoro dello scolaro dovette

essere condotto sotto la direzione, sorveglianza e cooperazione del maestro, il quale avrà ripassato qua e là il dipinto tirandolo a perfezione.[1]

Tavola con d'Adorazione dei Magi nella chiesa degli Innocenti in Firenze.

L'anno seguente (1488) eseguì Domenico una dele sue più belle opere pittoriche, la tavola cioè che trovasi appiccata alla parete dietro l'altar maggiore nella chiesa degli Innocenti in Firenze, con molte figure di grandezza naturale, rappresentante l'Adorazione dei Re Magi.

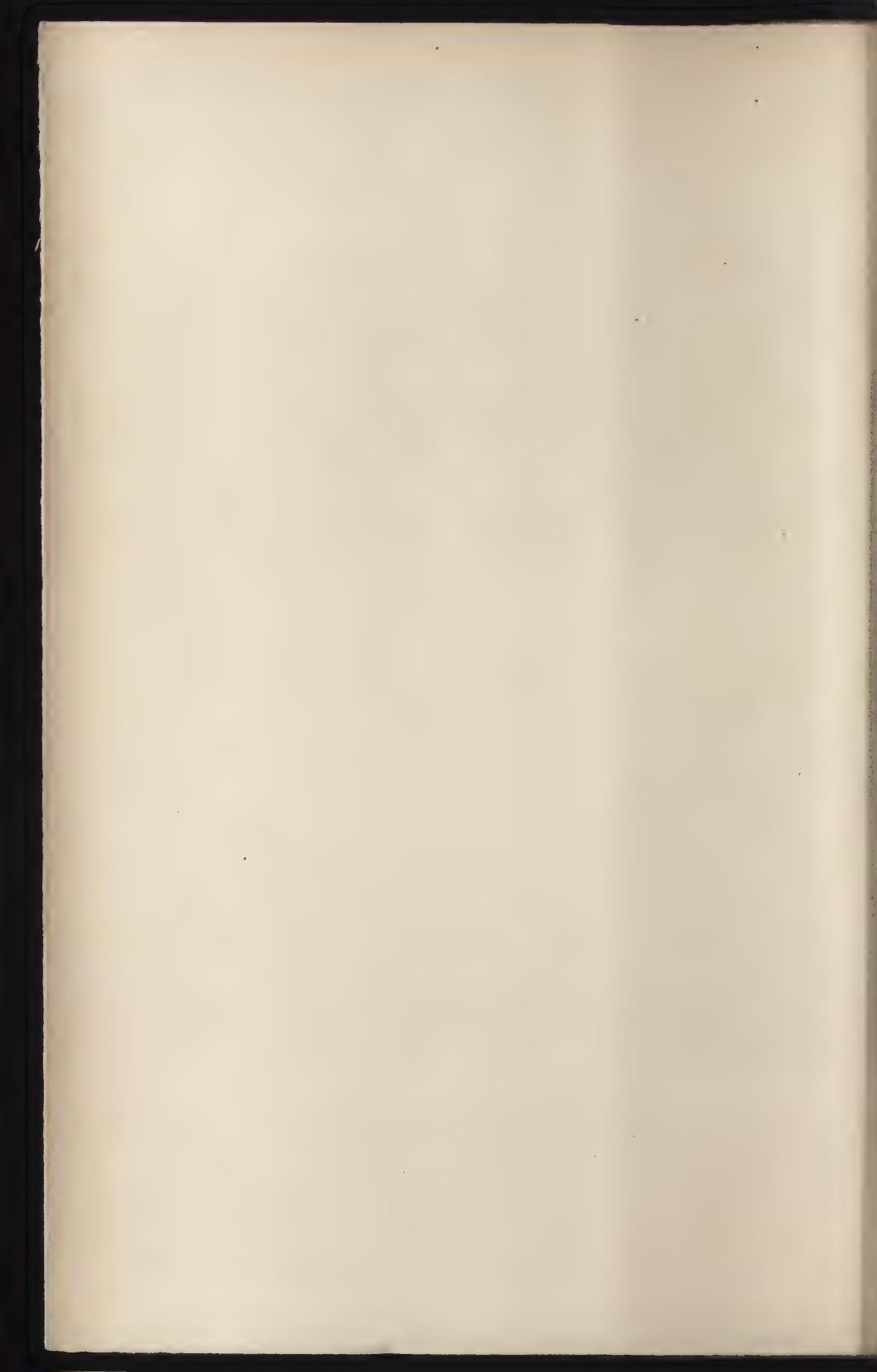
Nel mezzo del quadro, in un prato fiorito, sta a sedere di fronte a noi la Vergine sopra un muricciolo formato di pietre rettangolari. Tiene il Bambino Gesù seduto sulla sua gamba sinistra, e gli posa sul fianco la mano sinistra, mentre ha alquanto sollevata ed aperta quella dell' altro braccio piegato. Lo guarda, e mostra la sorpresa e il compiacimento che prova nel vedere il più vecchio dei Re Magi che, deposta la corona

[1] La pittura (che prima vedevasi nel corridoio della Galleria degli Ufizi, indicata col n. 35, ed ora trovasi nella terza sala, Scuola Toscana, col n. 1295) non è priva di ritocchi parziali. La vernice l'adombra alquanto e l'ingiallisce. Ma nel complesso può dirsi un' opera in buono stato di conservazione.

Il Vasari (vol. V, pag. 80) ci dice, che «In Fiorenza (Domenico) lavorò ancora molti tondi, quadri e pitture diverse, che non si riveggono altrimenti per essere nelle case dei particolari.» Ed altrove (vol. citato, pag. 69) riferisce, che era «in casa di Giovanni Tornabuoni, un tondo con la storia de' Magi, fatto con diligenza.» Essendo apposta a questo dipinto la data dell'anno 1487, nel tempo cioè in cui Domenico lavorava pel Tornabuoni in Santa Maria Novella, pensiano che il tondo menzionato dal Vasari pel Tornabuoni fosse per l'appunto questo. Senonchè nella nota sesta, a pag. 69 del Vasari, si avverte: che il tondo della casa Tornabuoni passò dipoi in quella Pandolfini in via San Gallo, per esser quindi venduto e trasportato in Inghilterra.

Per quanto sappiamo, nessun quadro rappresentante questo soggetto eseguito dal Ghirlandaio, trovasi in Inghilterra, mentre invece ve ne sono del Botticelli, di Filippino ed anche di Fra Filippo. Se questo tondo fatto pel Tornabuoni non è, come pur siamo propensi a credere, quello che si trova agli Ufizi e da noi testè descritto, è possibile che un giorno o l'altro si ritrovi in Inghilterra (ove pure emigrarono dall'Italia tante opere d'arte) il dipinto fatto per il Tornabuoni, ammenochè non sia quello che, con questa data, più innanzi ricorderemo e che trovasi in Germania.

ADORAZIONE DEI MAGI.

Pittura di Domenico Ghirlandaio nella chiesa dello Spedale degli Innocenti in Firenze.

sui gradini sottostanti al luogo dove siede la Vergine, s'inginocchia in atto reverente dinanzi al Redentore e gli prende il piede della gamba destra in atto di volerlo baciare. Il Putto a lui rivolto alza la destra per benedirlo. Dall'altro lato della Vergine, a destra di chi osserva, trovasi il secondo dei Re che si presenta di tre quarti. Esso pure è inginocchiato: nella mano del braccio destro piegato tiene l'offerta, mentre appoggia al petto l'altra mano, e alquanto incurvato con la persona da un lato, guarda con reverenza ed affetto il Salvatore. Dietro a questo e in vicinanza alla Vergine, sta San Giuseppe ritto in piedi, un po' curvo dagli anni, il quale si tiene appoggiato con le mani al bastone e con espressione guarda il primo dei Re che sta per baciare il piede del Bambino.

Dall'altro lato della Vergine, ma alquanto discosto, trovasi il più giovane dei Re. Questa figura e quella della Vergine sono le più belle e graziose figure giovanili del quadro. Egli è ritto in piedi e vedesi di tre quarti, rivolto verso la Vergine e il Putto che guarda con affetto. Tenendo la mano destra al fianco raccoglie il manto, mentre ha il vaso dell'offerta nella mano dell'altro braccio piegato e alquanto alzato. Dinanzi a lui vedesi di profilo San Giovanni Battista, che si volge verso la Vergine piegando il ginocchio destro in terra. Nella mano sinistra presso al ginocchio, ha l'asta della croce tenuta appoggiata in terra ed alla spalla. Con la testa e lo sguardo guarda lo spettatore, al quale accenna con l'indice della mano destra sollevata il Redentore. Dinanzi al Battista sta inginocchiato e a mani giunte un fanciullo (uno degl'Innocenti), che prega rivolto verso Gesù. Egli è coperto da una camiciuola, e dal capo spande raggi di luce, dalle ferite cola il sangue.

Dietro a San Giovanni si presenta per primo un

vecchio con lunga barba e col capo coperto da un panno accomodato attorno ai capelli, secondo la foggia orientale. Questi che sta ritto in piedi e vedesi di tre quarti, contempla Gesù tenendo le mani giunte in atto di preghiera. Dietro a lui ed alla sua sinistra, è figurato di fronte un uomo già avanti negli anni, che è rivolto verso il primo: tiene la mano sinistra appoggiata al braccio di quello, ed è in atto di osservarlo con premura. Tra questo e il giovane Re, scorgonsi la testa, il collo e un po' della spalla destra d'un uomo rivolto esso pure verso la Vergine, ma con la testa veduta di tre quarti, che sta osservando dinanzi a sè fuori del quadro. Questa figura ha lineamenti che ricordano quelli della figura indicata dal Vasari come ritratto di Domenico Ghirlandaio in uno degli affreschi del coro di Santa Maria Novella. Anche l'età che mostra questa figura, ci fa supporre che in essa si ritraesse il pittore.[1]

Dall'altro lato della tavola, sul davanti e di riscontro al primo, vedesi un altro degli Innocenti parimenti inginocchiato, che con le mani giunte in atto di preghiera si volge a Gesù. Anche in questo vestito di una camiciuola, gli esce sangue dalle ferite, e dalla sua testa si diffondono raggi di luce. Questo fanciullo è presentato al Redentore da San Giovanni Evangelista, che appoggia la mano sinistra sulla spalla del suo protetto. Il Santo è inginocchiato e si presenta di profilo, con la te-

[1] Abbiamo già notato discorrendo dell'affresco rappresentante le Esequie di Santa Fina in San Gimignano, che tra le figure poste a sinistra dello spettatore ve n'è una con lineamenti più giovanili, la quale ci ha fatto risovvenire quelli della figura indicata dal Vasari, come ritratto di Domenico Ghirlandaio, in uno degli affreschi del coro di Santa Maria Novella. Così in un'altra figura di quell'affresco ci parve ravvisare una somiglianza con l'altra che dallo stesso Vasari s'indica nel medesimo affresco di Santa Maria Novella come ritratto di Bastiano Mainardi. Le forme di questi due ritratti ci sembrano riprodotte in questa tavola della chiesa degl'Innocenti.

sta alquanto sollevata e rivolta con aria di compiacimento verso Gesù. Presso a San Giuseppe veggonsi tre figure virili ritte in piedi, una delle quali ha il capo scoperto, mentre le altre portano un berretto di foggia diversa e sono vestite signorilmente. La prima di esse si presenta a noi di tre quarti; ha aperta la mano del braccio destro semipiegato, mentre con l'altra raccoglie al fianco in parte il manto, ed è rivolta ad osservare il più vecchio dei Re. Quella che sta alla sua destra è d'uomo più maturo d'anni, che si presenta a noi di fronte, ma con la testa e lo sguardo rivolto ad osservare la figura testè menzionata. Nella mano destra chiusa ha un foglio. Tra queste due figure, ma alquanto più indietro, v'è la terza, che si presenta di fronte con la testa scoperta, e guarda Gesù. La detta figura ha espressione e forme che ricordano quelle di Bastiano Mainardi, cognato di Domenico. Le due figure che stanno dinanzi, a destra e sinistra di questa, vestite signorilmente e a capo coperto, potrebbero essere due Buonomini dell'Ospedale i quali allogarono il dipinto, e fors'anche due amici o parenti della famiglia Tornabuoni per la quale Domenico lavorava a quel tempo in Santa Maria Novella.

Nel mezzo, dietro alla Vergine, vedesi la capanna formata da quattro eleganti pilastri con capitelli di un edificio rovinato, che sostengono una povera tettoia. Sotto, fra i pilastri, vi è un muro basso formato da pietre rettangolari. Entro quel recinto sta da un lato il bue e dall'altro l'asino che si presenta di fronte a noi. A di là dal piccolo muro, nel mezzo, stanno di fronte, uno per parte, due pastori i quali osservano la scena che si svolge dinanzi a loro. Da un lato, a destra dello spettatore e dietro a quelle tre figure in piedi, scorgonsi altre sette figure d'uomini a cavallo, che si presentano di fronte in isvariati atteggiamenti. Più da lungi, sul mon-

te, si vedono altri pastori col gregge, ai quali apparisce in alto l' Angelo che annunzia la nascita del Messia.

Dall' altro lato del quadro è dipinta la Strage degl' Innocenti, composizione piena di vita, di movimento e di espressione drammatica. Questo episodio animato da molte piccole figure, non deve certo essere sfuggito all' occhio perspicace del giovine Urbinate.[1]

Poco più da lungi vedesi una città murata, con una piramide, un edificio, una colonna ed una torre simile alla piramide di Caio Cestio, al Colosseo, alla colonna Trajana ed alla torre delle Milizie in Roma. Da un lato v' è una montagna con un castello in cima, ed altre montagne si scorgono in lontananza. In basso si vede una città prossima ad un corso d' acqua che dal fondo serpeggia fin sul davanti presso alla capanna, ed è navigato da qualche battello. Superiormente, nel mezzo, si scorge la stella da cui partono raggi di luce, ed ai lati stanno sospesi in aria sulle nubi quattro Angeli, due per parte. I due primi, mentre cantano, tengono spiegato l'uno da un lato e l'altro dall'altro, un rotolo su cui leggesi: *Gloria in excelsis Deo;* e gli altri due, l' uno a destra e l' altro a sinistra dei primi, tengono le mani giunte in atto di preghiera.

Da una parte, a destra dello spettatore, elevasi un pilastro con capitello che sostiene un arco spezzato con un pezzo di cornicione che arriva sino alla cima del quadro. Sul detto cornicione leggesi l'anno MCCCCLXXXVIII.

Come fu da noi detto, questa è una delle più importanti e belle opere che noi conosciamo del maestro. L'insieme è bene ordinato, e nelle singole figure riscontransi tipi freschi e giovanili. È notevole un pan-

[1] Con questo soggetto vedi i disegni che fece il Sanzio per la stampa di Marcantonio Raimondi, di cui parlasi nel vol. II, pag. 125, della nostra *Vita di Raffaello.*

neggiare parco ma elegante, un disegno molto coscienzioso ed un colore piacevole e trasparente di tinte chiare, luminoso nelle carni, vigoroso nei toni locali delle vesti. Il tutto è bene considerato per giusto valore di tinte. Le vesti, con adeguata misura, sono ricche di fini ed eleganti ornati d'oro, il che dimostra lo squisito suo gusto in tal genere di lavori, nei quali ricorda l'arte dell'oreficeria a cui erasi dato nei primi suoi anni.[1]

I quadretti della predella si conservavano, quando li vedemmo la prima volta, nella sagrestia; ora sono collocati con altri dipinti in una delle sale dell' annesso ospedale degl' Innocenti.[2]

[1] Il Vasari, (vol. V, pag. 69) così ricorda questa tavola: « Nella chiesa degl' Innocenti fece a tempera una tavola de' Magi, molto lodata; nella quale sono teste bellissime, d'aria e di fisonomia varie, così di giovani come di vecchi; e particolarmente nella testa della Nostra Donna si conosce quella onesta bellezza e grazia, che nella madre del Figliuol di Dio può esser fatta dall'arte. » Anche l'Albertini nel suo *Memoriale* la ricorda, e così il Richa, *Chiese Fiorentine*, vol. VIII, pag. 128.

Se è vero che nelle Glorie di Domenico gli Angeli hanno tipi, forme e vesti piacenti, è altresì vero che i loro movimenti hanno sempre qualche cosa di rigido o di stecchito che risente del lavoro di oreficeria e di scultura. Questo notammo fin dal principio della vita artistica di Domenico negli Angeli che portano in cielo l'anima di Santa Fina in uno degli affreschi di San Gimignano.

La tavola nella chiesa degl' Innocenti con figure di grandezza naturale, ha sofferto qua e là per ripuliture e parziali ritocchi, come può osservarsi nella testa della Vergine, nella figura del San Giovanni Battista, nelle due figurette degl' Innocenti che pregano, e specialmente in quello che trovasi presso San Giovanni. Contuttociò la pittura può ancora dirsi in buono stato di conservazione.

[2] In uno degli scompartimenti è figurato il Battesimo di Cristo, composizione di sette figure, che ricorda l'affresco con lo stesso soggetto in Santa Maria Novella.

Nel secondo è rappresentato lo Sposalizio della Vergine, composizione di quattordici figure, che ricorda lo stesso soggetto eseguito per Santa Maria Novella.

Il terzo rappresenta la Circoncisione, composizione di otto figure.

Nel quarto si vede Cristo deposto dalla Croce, composizione di undici figure.

Nel quinto è figurato il Martirio di San Giovanni Evangelista « ante portam latinam. »

Queste composizioni sono buone, ma come tecnica esecuzione ci

Ritratto di gentildonna fiorentina.

In questo stesso anno 1488 eseguì Domenico su tavola quel bel ritratto di una giovane e graziosa gentildonna fiorentina, che trovasi in Inghilterra. I lineamenti, le forme, il ricco costume che indossa, l'acconciatura dei capelli e il movimento stesso della figura che si presenta di profilo rivolta a sinistra, con le mani delle braccia abbassate e piegate a sè tenendo una bianca pezzuola, col seno adorno d'un ricco gioiello attaccato ad un cordoncino che gira attorno al collo, dimostrano che è la stessa giovane gentildonna ammirata nell'affresco rappresentante l'Incontro della Vergine con Santa Elisabetta nel coro di Santa Maria Novella. Quella figura dell'affresco veniva indicata come il ritratto di Ginevra de' Benci, ma dopo lo studio interessante e coscenzioso del prof. E. Ridolfi, fu invece riconosciuta per il ritratto di Giovanna Albizi Tornabuoni.[1] La sola diversità che passa fra le due figure (come fu da noi notato quando si discorse dell'affresco) è che in esso la figura è rappresentata per intero, mentre nella tavola, quantunque sia pure di grandezza naturale, è dipinta sino ai fianchi. Qui stacca luminosa su di una finta parete scura, nella quale trovasi una credenza o ripostiglio aperto, in cui è appeso un vezzo di corallo, e più sotto un cartellino nel quale leggesi il seguente distico, che, come dice il Ridolfi, potrebbe essere stato dettato dal Poliziano:

ARS · UTINAM · MORES
ANIMUMQUE · EFFINGERE
POSSES · PULCHRIOR · IN · TER
RIS · NVLLA · TABELLA · FORET
MCCCCLXXXVIII[2]

fanno pensare che siano lavori eseguiti dagli aiuti di Domenico. Hanno inoltre sofferto qua e là restauri e ritocchi.

[1] Vedi E. Ridolfi, *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci*, op. cit., pag. 21 e segg.

[2] Se potesse l'arte rappresentare i costumi e l'animo, non vi sarebbe

Inferiormente, da un lato, vedesi un ricco gioiello d'oro, e dall'altro un libro chiuso, poi ritto un cofano di ricco tessuto rosso, con sopravi ricamato un fiore bianco con foglie verdi.

La data che porta questo dipinto, ci fa conoscere che fu eseguito due anni prima che fossero condotti a termine gli affreschi del coro in Santa Maria Novella. Noi pure pensiamo che da questo ritratto preso dal vero, ritrasse Domenico, in figura intera, quello dell'affresco.

Tanto in questo dipinto quanto in quello eseguito nello stesso anno per lo Spedale degl'Innocenti, di cui abbiamo tenuto pocanzi parola, si osservano la medesima esecuzione tecnica, la medesima tempera chiara e luminosa e gli stessi bei pregi artistici del Ghirlandaio. Anche questo dipinto è in buono stato di conservazione. In una parola, è il più bel ritratto a tempera su tavola che si conosca del nostro maestro. [1]

Questo ritratto, come la tavola degl'Innocenti e l'altra che ricorderemo a San Giusto in Volterra, dimostrano quanto vago e trasparente fosse il colorire del Ghirlandaio. Se i dipinti, la cui esecuzione tecnica appartiene al maestro, non presentano tutti le stesse belle qualità artistiche, ciò non si deve ad altro attribuire se non ai danni che le pitture nelle loro varie vicissitudini ebbero a soffrire.

Come fu da noi ricordato, in questo stesso anno 1488 il nostro pittore dipinse « la figura di San Pietro

in terra più bella pittura. Il Ridolfi (op. cit. pag. 23) ricorda che questo dipinto trovavasi in Firenze nella nobil casa dei Pandolfini in via San Gallo fino al primo quarto del secolo presente, e vi veniva indicato come il ritratto di *Madonna Laura.*

[1] Quando vedemmo ultimamente questo ritratto in Londra, era esposto nel Kensington Museum e veniva indicato come opera di proprietà del sig. H. Willett Esq. di Brighton.

nella tavola della chiesa di Stia, in Casentino, mandatavi dallo Spedale di Santa Maria Nuova. »[1]

E nello stesso anno sappiamo che prese per seconda moglie Antonia di ser Paólo di Simone Paoli.[2]

Musaico dell'Annunziata in Santa Maria del Fiore.

Il 10 luglio 1489 gli fu dato a fare dagli Operai il musaico dell'Annunziata sopra la porta di Santa Maria del Fiore, che corrisponde alla via de' Servi. Questo musaico porta la data del 1490.[3]

Da un lato, a destra di chi osserva, è figurata di tre quarti la Vergine seduta con le mani conserte al seno, in atto di guardare l'Angelo, il quale le si presenta davanti di profilo, col ginocchio destro a terra e con la mano destra sollevata per benedirla, mentre nell'altra mano appoggiata al ginocchio dell'altra gamba tiene lo stelo coi gigli fioriti. Nel mezzo, sospesa in aria nell'atto di volare in direzione della Vergine, vi è la colomba simbolo dello Spirito Santo.

Da un lato dietro alla Nostra Donna si vede una loggia aperta messa in prospettiva, da cui scorgesi la porta che conduce alla stanza. Il pavimento è a finti marmi: nel fondo vi è un parapetto sul quale leggesi la data dell'anno 1490. Il rimanente del fondo è lavorato ad oro, come dorate sono le orlature delle vesti, le basi e i capitelli della loggia. Il tutto è chiuso entro una finta cornice con un festone di foglie e frutte.

Questa bella composizione con figure di grandezza naturale, deve essere uscita dalla mano del maestro. Essa

[1] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 280.

[2] Ivi.

[3] « Vedesi di mano di Domenico, sopra quella porta del fianco di Santa Maria del Fiore che va a' Servi, una Nunziata di musaico, bellissima; della quale, fra' maestri moderni di musaico, non s'è veduto ancor meglio. Usava dire Domenico, la pittura essere il disegno, e la vera pittura per la eternità essere il musaico. » Vasari, vol. V, pag. 83 e la nota 2ª.

ci fa ricordare il medesimo soggetto trattato dall'Angelico e da Fra Filippo. Quantunque il Vasari affermi che quest'opera bellissima è di mano di Domenico, e tale da non essersi veduto ancora meglio fra i maestri moderni, nondimeno siamo disposti a credere che Domenico, occupato com'era nell'ultimo affresco in Santa Maria Novella, dopo averne disegnata la composizione, incaricasse David d'eseguire il musaico sotto la sua direzione, mentre egli stava lavorando in quegli anni (1489-1490), come lo dimostrano i caratteri degli affreschi, nelle due ultime storie del coro di Santa Maria Novella.[1]

Il 20 agosto 1490 fu allogata a Domenico ed al fratello David la pittura d'una tavola pel convento del Palco, luogo dei Frati dello Zoccolo fuori di Prato, nella quale doveva essere raffigurata Nostra Donna col divin Figliuolo in collo, avente ai lati i Santi Francesco, Bonaventura, Antonio da Padova e Bernardino da Siena. Nella predella dovevan dipingere sette mezze figure. Il prezzo del lavoro fu stabilito in 35 fiorini d'oro larghi. David, a nome del fratello, ricevette il saldo della somma pattuita il 17 dicembre 1492;[2] ma s'ignora la sorte di questo dipinto.[3]

Il 5 gennaio 1490 (1491, stile comune) troviamo

[1] Questo musaico fu più volte restaurato: le forme vennero alterate, e alterati ne furono il disegno e l'armonia del colorito. Esso ha perciò molto perduto.

[2] Vedi il Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 276, e Guasti Gaetano, *I quadri della Galleria di Prato*, op. cit., pag. 57; nonchè quanto fu da noi detto in proposito discorrendo della tavola di Filippino Lippi a pag. 48 e seg. di questo volume, e altresì le note; la quale tavola di Filippino trovasi presentemente nella galleria di Monaco.

[3] Il sig. Gaetano Milanesi nel Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 465 e 466, nella Vita di Filippino Lippi, in nota, dice questo quadro oggi perduto, se forse non è quella tavola della Galleria di Berlino, indicata col n. 84, di cui più innanzi avremo occasione di parlare.

Domenico fra gli artisti che presentarono un disegno per la facciata di Santa Maria del Fiore. [1]

Il 14 maggio 1491 in compagnia di Filippo di Giuliano, di Neri de' Bicci e di Alesso Baldovinetti, Domenico stimò una tavola e un tabernacolo dipinti da Francesco di Giovanni Botticini per la compagnia di Sant'Andrea della Veste Bianca nella pieve d'Empoli. [2]

Musaico per la cappella di San Zanobi.

Discorrendo della vita di Sandro Botticelli, si ebbe occasione di ricordare che il 18 maggio 1491 fu allogato a Domenico, a David suo fratello, al Botticelli, a Gherardo miniatore ed a Monte di lui fratello, il musaico per la cappella di San Zanobi. Morto Gherardo miniatore e Domenico Ghirlandaio, David nel 1501 fece in musaico, in concorrenza con Monte fratello di Gherardo, la testa di San Zanobi che doveva essere posta nella cappella di quel Santo in Santa Maria del Fiore, nel qual concorso Monte rimase vittorioso. [3]

Tavola da altare ora nella Galleria del Louvre.

Nel 1491 fu terminata la tavola da altare che Lorenzo di Giovanni Tornabuoni e Giovanna di Tommaso degli Albizi, sua moglie, avevano allogato a dipingere per la loro cappella, in onore della Visitazione, nell'antica chiesa dei Cistercensi, oggi Santa Maddalena de'Pazzi in Firenze. [4] Questo dipinto trovasi ora nella Galleria del Louvre.

È in essa figurata la Vergine di tre quarti, dinanzi alla quale sta con un ginocchio piegato Santa Elisabetta, veduta un po' di schiena, con la testa e lo sguardo rivolti verso la Vergine. Questa si piega alquanto con la persona verso di lei per abbracciarla, mentre la guarda

1 Vedi Vasari, vol. VII, pagg. 243, 247.

2 Vedi in questo volume a pagg. 114 e 115.

3 Intorno a questo musaico c' intrattenemmo a lungo nella *Vita di Sandro Botticelli*. Vedi vol. VI di quest' opera, pag. 251 e le note.

4 Vedi Ulderigo Medici, op. cit.; Firenze, 1880, pag. 25 e segg.

benignamente, tenendo le mani appoggiate sulle spalle della Santa. Dietro alla Vergine sta da un lato una donna che si presenta di fronte con la testa verso la sua destra, in atto di osservare dinanzi a sè fuori del quadro, raccogliendo il manto con la mano sinistra. Al di là di questa figura, nella cornice dell'architettura, leggesi: M . IACHOBI; la quale scritta ci fa conoscere che questa donna rappresenta Maria Cleofe, madre di Sant'Iacopo minore.

Dall'altro lato del quadro, dietro a Santa Elisabetta, vedesi di tre quarti un'altra donna che si fa innanzi in atto reverente e con le mani giunte a preghiera, rivolta ad osservare la Vergine. Qui pure, nella cornice dell'architettura, leggesi: M . SALOME, ad indicare che essa è la sposa di Zebedeo. Il fondo è formato da un vestibolo di buono stile architettonico, avente nel mezzo una porta ad arco. Nel basso della parete, a destra di chi osserva, vi è l'anno MCCCCLXXXXI. Dalla porta aperta si scorgono da lungi una città ed alcune montagne.

I caratteri, le forme e il modo di drappeggiare dei costumi che indossano le figure, ricordano l'affresco rappresentante lo stesso soggetto, sebbene concepito in modo diverso, che trovasi nel coro di Santa Maria Novella. Bello e grandioso è in questa tavola il gruppo della Vergine con la Santa Elisabetta. Il dipinto non è privo di parziali ritocchi, ed è reso alquanto triste dalle vernici.[1]

Il Vasari ci dice che « nella chiesa di Cestello fece (Domenico) una tavola, finita da David e Benedetto suoi fratelli. »[2] I caratteri del dipinto ci farebbero invece cre-

[1] Le figure sono di grandezza naturale. La pittura su tavola era indicata nel Museo col n. 220: nel nuovo catalogo ha il n. 202. Il dipinto fu portato a Parigi nel 1822.

[2] Vol. V, pag. 69.

dere che Domenico fosse aiutato nell'esecuzione di questa tavola dal cognato Bastiano Mainardi, che era il migliore dei suoi discepoli.

Tavole nella Badia di San Giusto.

Il Vasari ricorda pure che Domenico fece « due tavole nella badia di San Giusto, fuor di Volterra, dell'ordine di Camaldoli; le quali tavole, che sono belle affatto, gli fece fare il magnifico Lorenzo de' Medici: perciocchè allora aveva quella badia in commenda Giovanni cardinale de' Medici, suo figliuolo, che fu poi papa Leone. La qual badia, pochi anni sono, ha restituita il molto reverendo messer Giovan Batista Bava da Volterra, che similmente l'aveva in commenda, alla detta Congregazione di Camaldoli. »[1]

Il Biografo aretino non ci dice però i soggetti che v'erano rappresentati. Quando la prima volta ci recammo a quella badia si trovarono due tavole, una delle quali è quella già da noi ricordata nella Vita di Sandro Botticelli,[2] l'altra quella di cui ora si tratta, e che sappiamo essere stata ordinata a Domenico Ghirlandaio, nell'anno 1492, da don Giusto Bonvicini abate di San Giusto.[3]

In questa tavola, con figure di grandezza naturale è rappresentato Nostro Signore, di fronte a noi e seduto sulle nubi, dalle quali partono raggi di luce. Posa il Salvatore la mano sinistra sul libro che tiene aperto ed appoggiato al ginocchio, nel quale si trovano le lettere A · Ω · Con la destra alzata imparte la benedizione. È vestito d'una tunica con sopra il manto che gira attorno al braccio sinistro e si alza per l'aria dietro alle sue spalle come fosse mosso dal vento, ed è dentro una mandorla circondata da teste di Serafini e Cherubini.

[1] Vedi vol. V, pag. 82 e la nota.
[2] Vedi vol. VI di quest'opera, pag. 275.
[3] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 273.

Ai lati, uno per parte, veggonsi di profilo due Angeli ad ali spiegate e con le mani giunte in atto d'adorazione.

Inferiormente, nel paese, sta da un lato e di tre quarti a sinistra di chi osserva, San Romualdo ritto in piedi, che tiene nelle mani il libro aperto e la palma del martirio. Esso è rivolto col capo verso il Salvatore. Dall'altro lato vedesi quasi di fronte San Benedetto, che coll'indice della mano sinistra sollevata accenna al riguardante il Salvatore, mentre tiene l'altra mano sul bastone appoggiato in terra. Nel mezzo del paese sul davanti da questa parte, è figurata quasi di schiena Santa Greciniana inginocchiata con le mani giunte, rivolta con la testa alzata a guardare il Redentore. Ha i capelli elegantemente accomodati a trecce intorno al capo, parte dei quali scendono ricciuti lungo le spalle. Presso alla Santa, sul terreno, vedesi il coltello simbolo del suo martirio. Dall'altro lato e nella stessa attitudine, sta con le mani giunte a preghiera Santa Attinia, che porta in capo un velo graziosamente accomodato intorno ai capelli, ed è rivolta con la testa verso il Salvatore. Presso alla Santa vedesi in terra la freccia, simbolo del suo martirio.

Nell'angolo del quadro sul davanti a destra di chi osserva, è veduta di schiena e quasi di tre quarti la sola mezza figura d'un vecchio frate camaldolese, che sta a mani giunte in atto di pregare. In questa figura dovrebbe esser ritratto don Giusto Bonvicini, abate di San Giusto e ordinatore del quadro.

Il fondo è formato da un paese verdeggiante. Nel mezzo, da lungi, si scorge della gente a cavallo avviata ad una città, in vicinanza della quale sono un fiume, una chiesa e finalmente alcune montagne che staccano sull'azzurro del cielo.[1] Anche quest'opera mostra d'es-

[1] Il quadro è a tempera. Aveva patito danni in più maniere, per cui fu restaurato malamente ad olio. Era caduto qualche pezzetto di

sere stata una delle migliori uscite dalla bottega di Domenico.

Musaici per la facciata del Duomo di Siena.

Il Vasari ci racconta inoltre che « condotto poi Domenico a Siena, per mezzo del magnifico Lorenzo de' Medici, che gli entrò mallevadore a quest'opera di ducati ventimila, tolse a fare di musaico la facciata del duomo; e cominciò a lavorare con buon animo e miglior maniera. Ma prevenuto dalla morte, lasciò l'opera imperfetta. »[1] Siam venuti a conoscere che questi musaici che ora più non si vedono, non furono allogati a Domenico ma al fratello David, come si sa dal contratto dell'allogazione che fu stipulato il 24 aprile 1493 fra Alberto degli Aringhieri, rettore del Duomo di Siena, e David di Tommaso del Ghirlandaio. Della esecuzione di questo lavoro fu fideiussore non Lorenzo il Magnifico, ma sibbene Massaino di Goro Massaini, e per una somma di gran lunga minore dei ventimila ducati![2] Potrebbe darsi però che Domenico assistesse il fratello David fornendogli gli schizzi per l'esecuzione del detto musaico. I due fratelli, come sappiamo, avevano bottega in compagnia, e le commissioni dei lavori erano quasi sempre date ad entrambi.

Musaico per il Duomo d'Orvieto.

Ai 20 d'aprile dell'anno precedente 1492, i Soprastanti alla Fabbrica del Duomo d'Orvieto condussero

colore, e qualche altro si era distaccato dalla tavola da farne temere la caduta. I nomi delle Sante sono stati aggiunti o rinnovati. Riveduto questo dipinto alcuni anni più tardi, lo trovammo che era stato di nuovo restaurato. Il manto azzurro del Salvatore fu ripassato con colore, e pure ripassate furono le vesti bianche dei due Santi: il manto rosso di Santa Attinia è stato rinnovato, ma la testa può dirsi una delle meglio conservate, come pure la figura della Santa Greciniana. Queste due giovani Sante mostrano tipi e forme piacenti e piene di freschezza giovanile. Il rimanente della pittura è qua e là ritoccato. Il dipinto per tutti questi danni e restauri ha molto perduto del suo carattere originale.

[1] Vedi vol. V, pagg. 82-83.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 83, nota.

Domenico a rifare, nella facciata di quella chiesa, il musaico dello Sposalizio di Maria Vergine, e a restaurare gli altri musaici guastati: il tutto pel prezzo di sei ducati al braccio quadro.[1]

Il 20 aprile dell'anno successivo David ricevè in pagamento quarantadue ducati larghi per sette braccia e un sesto di musaico, fatto in parte sopra gli Apostoli, ed il resto intorno alla Nunziata.[2]

Oltre quelli già mentovati, il Vasari ricorda altri dipinti, di cui però s'ignora in quali anni fossero eseguiti. Certo non tutti mostrano gli stessi grandi pregi artistici; ma ciò, come abbiamo già notato, dipese dall'essere il maestro obbligato per le molte commissioni a farsi aiutare dal fratello David, dal cognato Sebastiano Mainardi, dall'altro suo fratello minore Benedetto e da aiuti presi a stipendio. Il che portava alla conseguenza necessaria che i risultati di questi lavori non fossero sempre uguali. Naturalmente le opere di minor pregio artistico sono quelle nelle quali gli scolari ed aiuti del maestro lavorarono di più.

Uno però dei più importanti lavori di Domenico è l'affresco del Cenacolo per la foresteria di San Marco in Firenze.[3]

Affresco col Cenacolo in San Marco di Firenze.

L'affresco, con figure di grandezza naturale, occupa tutta la parete che è di contro alla finestra. La composizione ricorda, sia per la disposizione delle figure sia per la pittura del fondo, il Cenacolo d'Ognissanti.

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 83, nota.

[2] Ivi.

[3] Vasari, vol. V, pag. 69. Il Biografo aretino ricorda anche che Domenico dipinse in San Marco per il tramezzo della chiesa una tavola. Vedi il Richa, vol. VII, pag. 133. Questa tavola potrebbe esser quella di cui faremo cenno più innanzi, che trovavasi indicata col n. 16, nella sala quinta degli antichi maestri nell'Accademia di Belle Arti in Firenze, ed ora è indicata col n. 66, sala del Perugino.

Differisce però da questo nella disposizione degli Apostoli. Alle due estremità della tavola (che termina in un rettangolo sporgente come nel Cenacolo d' Ognissanti), trovansi nell' affresco di San Marco due Apostoli, mentre in quello d'Ognissanti ve n'è uno solo per parte. Tanto nell' uno che nell' altro dipinto, e altresì nel citato affresco di Passignano, la figura di Giuda sta isolata, seduta su di uno sgabello sul davanti della tavola di contro al Salvatore; ma in questo affresco di San Marco Giuda ha il braccio sinistro piegato, e tiene un po' di pane nella mano dell' altro braccio alquanto disteso. Il Salvatore, con mossa simile a quella del Cristo nei cenacoli di Passignano e d' Ognissanti, siede nel mezzo della tavola di fronte a noi, e guarda Giuda. Ha la mano destra alzata e sembra stia pronunziando le ben note parole: « Uno di voi mi tradirà. »

Il giovane San Giovanni in deliquio, trovasi anche qui alla sinistra presso al petto del Salvatore, con le braccia, l'una sull'altra, appoggiate alla tavola, e la testa su di esse. L' atteggiamento dell' Apostolo ricorda più quello dello stesso Giovanni nel Cenacolo di Passignano, anzichè l' altro dell' affresco d' Ognissanti.

Dall' altro lato del Salvatore è qui pure San Pietro, che fissa impavido e quasi minaccioso Giuda, stringendo nella mano destra appoggiata alla tavola il manico del coltello tenuto diritto. Le dita dell' altra mano sono posate sulla tavola. Questa mossa ricorda più quella dell' affresco di Passignano che l' altra del Cenacolo d' Ognissanti.

L'Apostolo che sta alla diritta di San Pietro ha le braccia sulla tavola con le dita incrociate, ed è rivolto alquanto con la persona verso Giuda. L'Apostolo seguente volge invece la testa dall' altro lato verso i due Apostoli, che seggono per ultimi da questa parte della

tavola, e con l'indice della mano del braccio destro piegato accenna ad essi il traditore. Questo movimento è diverso da quello dell'Apostolo corrispondente nel Cenacolo di Passignano e in quello d'Ognissanti; nel quale ultimo l'Apostolo tiene le mani appoggiate sulla tavola e si fa innanzi, pieno di vita, verso Giuda. Invece, la mossa dell'Apostolo in questo Cenacolo di San Marco, che è il terzo alla destra del Salvatore, ricorda il movimento di quell'Apostolo che è il quarto alla diritta del Salvatore nel Cenacolo d'Ognissanti. Diversi sono i movimenti dei due Apostoli vicini che trovansi seduti all'angolo della tavola, l'uno presso all'altro, e che si presentano a noi di tre quarti. Il primo, il più vecchio, ha nella mano destra appoggiata alla tavola il coltello,[1] mentre tiene l'altro braccio piegato al fianco. Esso fissa gli occhi in Giuda. L'ultimo Apostolo da questo lato, a sinistra dello spettatore, ha le braccia incrociate con le mani su di esse. Con aria mesta volge il capo alla sua destra per guardare fuori del dipinto dinanzi a sè.

Dall'altro lato di Gesù e di San Giovanni, l'Apostolo vicino a quest'ultimo ha le mani l'una sull'altra appoggiate alla tavola, e con espressione di dolore sta guardando. L'Apostolo seguente ha le braccia piegate e le mani giunte con le dita incrociate, e la testa sollevata e alcun poco piegata a destra volgendo gli occhi verso l'alto. Il vicino, rivolto alcun poco dall'altro lato, esprime pure la sua afflizione. Ha gli occhi abbassati e le braccia piegate: con le dita della mano destra tiene quelle dell'altra rovesciata, come stesse contando quale tra loro sarà il traditore.[2]

[1] Ora non si vede che qualche traccia del detto coltello.

[2] Questa figura ha tipo e forme che ricordano quella del Baldovinetti.

Dei due ultimi Aposloli, che stanno seduti da questa parte all' angolo della tavola, il primo ha la mano destra sollevata ed aperta ed è rivolto con la testa alquanto verso la sua sinistra, in atto di osservare fuori del dipinto e dinanzi a sè. Il secondo che trovasi più presso allo spettatore è veduto di profilo. Mentre guarda il Salvatore, con le mani prende la veste come in atto di aprirla al petto.[1] Benchè il tipo e le forme di quest' Apostolo sieno diversi, nondimeno la sua mossa ricorda quella della figura corrispondente nel Cenacolo d' Ognissanti.

Come già fu notato, la pittura del fondo è una riproduzione di quello nel Cenacolo d'Ognissanti. Il pavimento è qui pure a marmi colorati: le tre pareti sono in gran parte coperte dall' alto dossale dei banchi, attorno al quale gira un'ornamentazione. Sopra ad esso ricorre una cornice, nella quale leggesi la seguente iscrizione: EGO · DISPONO · VOBIS · SICVT · DISPOSVIT · MIHI · PATER · MEVS · REGNVM · VT · EDATIS · ET · BIBATIS · SVPER · MENSAM · MEAM · IN · REGNO · MEO ·[2]

Anche in questo Cenacolo, come in quello d'Ognissanti, nella parete di mezzo sopra il cornicione del dossale son dipinti aranci fioriti con frutte, palme e pini, che staccano sull' azzurro del cielo in parte velato da nubi. In aria veggonsi dei falchi saliti sul dorso di pernici od altri uccelli minori, ai quali beccano il capo. Nelle pareti laterali v'è una finestra aperta. In quella a destra dello spettatore vedesi di profilo, come nel Cenacolo di

[1] Questo pure ricorda il tipo della figura del Baldovinetti.

[2] Sulla tavola è stesa una bianca tovaglia, all'estremità della quale v'è un fino lavoro di ricamo, e termina con frangia. Sulla tavola, nel mezzo e dinanzi al Salvatore, v'è una coppa di forma elegante, più grande delle altre due che vedonsi una da una parte e l'altra dall'altra parte della tavola. Qua e là vi sono caraffe con vino, bicchieri, pani e frutte.

Ognissanti, un pavone che volge la testa indietro ad osservare i falchi che dànno la caccia agli uccelli, quasi in atto di voler prendere il volo per fuggire dall'altro lato. Nella finestra di faccia vedesi una colomba. Sul pavimento che è a finti marmi, trovasi sul davanti poco discosto dalla figura di Giuda, un gatto seduto con la testa e gli occhi rivolti a guardare dinanzi a sè fuori del dipinto. [1] Attorno agli archi v' è una ricca ornamentazione a fogliame, che racchiude la pittura della finta vôlta con fondo azzurro e stellato, divenùto ora di tinta scura e macchiata.

Se il Cenacolo d' Ognissanti ricorda in qualche parte quello di Andrea del Castagno, e vi si osserva maggiore vita e movimento negli Apostoli che trovansi alla destra del Salvatore (i quali, come a suo luogo fu notato, possono dirsi i precursori degli Apostoli nel Cenacolo di Leonardo da Vinci), è pur vero che gli Apostoli nel Cenacolo d'Ognissanti, presi nel loro insieme, non hanno quel giusto accordo in tutte le parti che pure si osserva in questo di San Marco, dove le figure sono assai ben disposte e tutto è così ben misurato, da formare un giusto insieme e imprimere all'affresco un carattere veramente severo e grandioso.

Non sappiamo esattamente in qual tempo fu eseguito questo dipinto. Dai caratteri che esso presenta, siamo disposti a credere che fosse condotto dopo le pitture della cappella Sassetti, quando Domenico stava dipingendo per il Tornabuoni le pareti della cappella maggiore in Santa Maria Novella. Crediamo che anche nell'esecuzione di questo affresco in San Marco il maestro si servisse dell'opera dei suoi aiuti; e si potrebbe anzi ritenere che parte non piccola v'ebbe il cognato Se-

[1] Anche la pittura di questo animale ha sofferto per ritocchi.

bastiano Mainardi, sotto la direzione e la sorveglianza di Domenico.[1]

Pitture nel palazzo Spannocchi in Siena.

Cogliamo quest'occasione per ricordare che il Vasari racconta come « Domenico e Bastiano insieme dipinsono in Siena, nel palazzo degli Spannocchi, in una camera, molte storie di figure piccole, a tempera. »[2]

Non conosciamo alcun dipinto di Domenico e Sebastiano Mainardi in Siena, nè, per quanto sappiamo, alcuna Guida artistica fa menzione delle pitture ricordate dal Biografo aretino. Nella nota 3, a pag. 84 del vol. V del Vasari, leggesi che la Guida manoscritta del 1625 (che si vuole di Fabio Chigi, poi Alessandro VII), dice essere in quel palazzo pitture di Alessandro Botticelli. Ma poichè David Ghirlandaio si trovava in Siena e riceveva il pagamento il 20 di aprile dell'anno 1493 per il lavoro del musaico fatto al Duomo di quella città, potrebbe darsi che avesse anche condotto qualche pittura nel palazzo Spannocchi, ricevendo dal fratello Domenico lo schizzo o disegno. Comunque sia, tali pitture non si vedono ora più nel detto palazzo, e non abbiamo documenti che ci provino aver egli dipinto in quel luogo.

La morte di Domenico avvenne l'11 gennaio 1495 (stile comune 1494).[3] È perciò da credere che David

[1] L'affresco se sofferse danni a causa dell'umidità, che lo rese di tinta scura e pesante, è anche in più parti macchiato e indebolito nel colore, e l'intonaco si era qua e là staccato dal muro vivo. Fu inoltre qua e là ritoccato con colore, come si può osservare specialmente nelle vesti di Giuda, nei piedi degli Apostoli, e negli accessori. Il tratteggio col quale usavasi ripassare la pittura, a causa dell'umidità ha reso la superfice ruvida e bollosa, che riesce sgradevole all'occhio del riguardante. Nella parte inferiore furono però in processo di tempo aperti dei ventilatori, e il dipinto ha guadagnato molto. Gli fu tolta la muffa e la polvere che lo adombrava, e anche in più luoghi vennero levati alcuni brutti ritocchi di colore.

[2] Vedi vol. V, pag. 84.

[3] Nel Registro dei Fratelli morti della Compagnia di San Paolo, così si dice di lui: « Domenicho di Tommaso di Churrado Bighordi,

si trovasse lontano da Firenze alla morte del fratello, il quale, come sappiamo, lasciò incompiuta la tavola per il Tornabuoni cui stava lavorando, e che era destinata per l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Novella.

Affresco nel Noviziato di Santa Croce in Firenze.

Nella parete sopra la porta interna del Noviziato in Santa Croce vedemmo un affresco che è opportuno mentovare. Nel mezzo è figurato di grandezza naturale San Francesco ritto sopra un globo: vedesi di fronte a noi con le braccia stese, mostrando le stimmate. Sotto, ai lati, sono quattro figure di frati, forse i Novizi, che stanno inginocchiati e rivolti al Santo a mani giunte in atto di pregare. Da questo lato vedonsi due Santi (forse San Cosimo e San Damiano), e da quello due altri che sembrano San Lodovico vescovo e San Bonaventura. Que-

dipintore, detto del Grillandaio, morì sabato mattina a dì XI di gennaio 1493 (stile comune 1494), di febre pestilenziale, secondo si disse, perchè morì in 4 dì: e quelli che erano sopra la Peste non vollono vi s'andassi al morto, e non vollo (no) si sotterrasse il dì. Sotterrossi sabato sera in Santa Maria Novella tra le 24 e l'una ora: e Dio gli perdoni. Funne grandissimo danno, perchè era huomo di chonto per ogni parte di suo' qualità e dolse molto gieneralmente. » (Archivio di Stato di Firenze: Compagnia di San Paolo, libro P, dal n° 42 al n° 47. *Morti della Compagnia*, a. c. 30 *tergo*).

Nella prima edizione, dice il Vasari, che Domenico fu onorato con questi versi:

Troppo presto la morte
  Troncò il volo alla fama che alle stelle
  Pensai, correndo forte,
  Passar Zeusi e Parrasio e Scopa e Apelle;

i quali furono riportati sotto l'avello quando la sepoltura de' Bigordi dal vecchio cimitero fu trasferita presso la cappella di San Benedetto nei sotterranei di Santa Maria Novella. (Vedi Fineschi, *Memorie sopra il Cimitero antico di Santa Maria Novella*, ecc., pag. 65, nota 2). Per queste notizie vedasi la nota 2ª alle pagg. 277-278, tomo III, del Vasari edito dal Sansoni. Ugolino Verino (*De Ill. Urb. Flor.* lib. II), così ricorda Domenico:

. . . . forsan superat Leonardus Vincius omnes
Tollere de tabula dextram, sed nescit et instar
Protogenis multis vix unam perficit annis
At contra celeri pingendi gloria dextra
Reddidit insignes Ghirlando nomine fratres.

ste quattro figure sono della stessa grandezza di San Francesco, e San Bonaventura raccomanda al Santo d'Assisi i Novizi. Il fondo è formato da un muro dietro al quale si scorgono due alberi fioriti.

Sotto all'affresco (che è alquanto offeso in più luoghi, pieno di polvere e macchiato) leggesi la seguente iscrizione in parte rinnuovata ed in parte logora:

ANNO · SVB · INCARNATIONE · MCCCCLV
DE · SEP · INCEPERVT · NOVITII
HANC · DOMVM · ABITARE · AD · LAVDEM · DEI
ET · BEATI · FRANCISCI

Questa iscrizione, come si vede, si riferisce però al tempo in cui fu cominciato ad abitare il noviziato, e non già a quello in cui fu eseguito il dipinto.

L'affresco porta tutta l'impronta della scuola del Ghirlandaio: l'esecuzione tecnica è molto accurata e diligente. Riteniamo che il lavoro fosse eseguito, su qualche schizzo del maestro, da uno de' suoi giovani discepoli od aiuti.

Affresco nella chiesa d'Orbatello in Firenze.

Nella chiesa di Orbatello in Firenze, a mano destra si osserva sulle pareti parte d'un affresco rappresentante la Vergine seduta di fronte, che vedesi, sino quasi a metà delle gambe. Con la mano destra regge ritto in piedi il Bambino Gesù, il quale con la diritta alzata imparte la benedizione, mentre con l'altra abbassata tiene un lembo della fascia che lo copre ai fianchi. La Vergine posa la mano dell'altro braccio abbassato sopra un libro aperto.[1]

Superiormente veggonsi due teste, una per parte, di Serafini con le parti in luce rilevate ad oro.

[1] In questo libro riuscimmo a leggere le seguenti parole: EGO · MATER · PVLCRE · DILETIONIS · ET · SANCTIS (?) · SPES (?) · Il rimanente del libro e quindi della scritta è coperto dalla cornice di legno che vi fu sovrapposta.

Quest' affresco manca, come dicemmo, in parte ed ha anche sofferto per restauri. Esso mostra caratteri e forme che si osservano nelle opere di Domenico. Il colorito è molto chiaro, l'esecuzione molto diligente ed accurata. Potrebbe essere un lavoro eseguito da qualche discepolo di Domenico, e forse dal fratello Benedetto con disegno di Domenico.[1]

Affresco nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze.

Nella chiesa di Santa Maria Novella, nella cappella Baroncelli e Bandini, vedesi l'affresco rappresentante Nostra Donna che sale al cielo. Inferiormente è raffigurato San Tommaso in atto di ricevere la Cintola. Il Vasari dice che questo bell' affresco fu fatto dipingere da Domenico a Bastiano Mainardi, suo cognato e scolaro, su un suo cartone.[2]

Abbiamo già ricordato nella cappella del palazzo del Podestà in Firenze, come lavori della scuola del Ghirlandaio, due dipinti che trovansi sotto l'affresco del Paradiso dipinto da Giotto.

In uno di essi è raffigurata la Madonna seduta di fronte allo spettatore con in braccio il Putto. Le figure sono di grandezza naturale. Questo dipinto è in un tondo racchiuso entro un finto riquadro, a guisa di cornice, con rosettoni. Sotto leggonsi le seguenti parole: VIRGINIS · EXORATAE · PANDVLPHVS · COLLENV · PRAETOR · VOTV · ERSCEPTA · AN · SAL · MCCCCXC.

[1] A ridosso di quest' affresco, sia ai lati, sia superiormente ed inferiormente, vi fu posta una pittura su tavola. Nella lunetta vedesi la mezza figura di Nostro Signore che tiene un libro aperto, nel quale leggesi: A . Ω ., e un Serafino o Cherubino per parte. Lateralmente, a sinistra dello spettatore, vedesi raffigurato Sant'Andrea; a destra San Dionisio. Queste figure mostrano d'essere lavoro di qualche pittore di assai scarso merito artistico, che ricorda (benchè molto da lungi) la maniera degli scolari e seguaci del Ghirlandaio, più che quella d'altri maestri fiorentini. Le figure sono press'a poco grandi al naturale.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 84. Di questo dipinto avremo occasione di parlare nuovamente quando discorreremo di Sebastiano Mainardi.

Nell'altro è rappresentato San Girolamo in ginocchio nell'atto di battersi il petto con una pietra dinanzi ad un Crocifisso, in un fondo di paese. Sotto leggesi: SVB · PROTECT.$^{\text{NE}}$ · DIVI · HIERONE.$^{\text{MI}}$ · INSIGNIA · PRAESTANT.$^{\text{MI}}$ · EQTIS · COMITTIS · ET · DOC · AC · DVC.$^{\text{LIS}}$ · MEDIOLANENSIS · CONSILIAR · DINI · IOHANNIS · GALEAZII · TROTTI · ALEXANDRINI · PTORIS · FLORENTINI · A · D · MCCCCLXXXX.

L'anno 1490 era appunto quello in cui Domenico diede compimento al lavoro delle pitture nel coro di Santa Maria Novella. Se egli ebbe anche la commissione di questi due affreschi per il palazzo del Podestà, li avrà fatti dipingere dai suoi discepoli od aiuti.

La Madonna col Putto ricorda la maniera del suo scolaro Sebastiano Mainardi, mentre la pittura del San Girolamo ha un' esecuzione tecnica inferiore, e mostra caratteri che palesano essere stata eseguita da qualche altro aiuto di Domenico.[1]

Tavola nella Galleria degli Ufizi.

La Galleria degli Ufizi in Firenze possiede un dipinto su tavola di Domenico pieno di freschezza giovanile. Il Vasari ci narra che questa tavola fu eseguita dal Ghirlandaio per l'altar maggiore della chiesa di San Giusto, a' Frati Ingesuati.[2]

Nel mezzo è figurata la Vergine seduta in trono sotto ad una nicchia, posta di fronte a noi su di un gradino sporgente in avanti, e che si stende ai lati del quadro, dietro alla figura, per quanto è largo il dipinto. Il trono è sostenuto sul davanti da due colon-

[1] Interpretammo malamente la parola abbreviata PTORIS ritenendo stesse a significare *Pictoris*, anzichè *Pretoris*. Il compianto Milanesi, che fu così altamente benemerito della storia dell'arte per le sue ricerche e che ha lasciato così largo desiderio di sè, nel Vasari edito dal Sansoni, vol. III, pag. 261, ci fa accorti di tale errore.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 69.

nette in forma di due vasi l'uno all'altro sovrapposti, sulle quali posano la cornice e l'arco.[1]

Su questo arco leggonsi all'intorno le parole: AVE · REGINA · CELI. La Vergine tiene il Putto seduto sulla sua gamba sinistra, alquanto di fianco, con la mano (in parte coperta dal velo che gira attorno alla vita e sulle gambe di Gesù) sotto il braccio sinistro, ed appoggiata in vicinanza al petto di lui. L'altra mano è posata sul ginocchio destro del medesimo, la cui gamba è quasi stesa e l'altra un po' piegata.[2] Il Putto ha la mano sinistra su di un piccolo globo sormontato dalla croce, che appoggia sulla gamba. Con l'altra mano alzata imparte la benedizione al vescovo San Giusto che sta sul davanti del quadro, col ginocchio destro sul pavimento. Vedesi il Santo di tre quarti. È vestito dei suoi abiti pontificali: indossa il camice con sopra il piviale di tinta vaga rossiccia lacca, riunito nel mezzo del petto sul davanti. Tiene in capo la mitra vescovile: ha la mano del braccio destro piegato al petto, mentre con quella dell' altro braccio, per metà posata sul ginocchio, raccoglie le pieghe del piviale, e volge la testa e gli occhi con ardente desiderio verso il Redentore. Dall'altro lato del quadro, di riscontro a San Giusto, sta San Zanobi tenendo parimenti in terra il ginocchio sinistro. Questi pure è vestito dei suoi abiti vescovili e ri-

[1] Questa forma di colonnette ci richiama alla memoria quella delle colonnette che vedemmo in una piccola tavola dipinta da Paolo Uccello in Urbino. Il che dimostra come Domenico seguisse con interesse tutte le innovazioni che venivano da Paolo introdotte nell'arte. Vedi il vol. V di quest'opera, pagg. 56-57, in nota.

[2] La Vergine è coperta da una veste rossa riunita a mezzo la vita. Nel mezzo del seno ha un grande fermaglio di perle. Attorno alle orlature della veste e sulla croce vi sono anche delle pietre. Porta in capo un velo che le scende ai lati della testa e del collo fin sotto alla veste. Sopra il velo ha il manto azzurro che scende ai lati sulle spalle ed è riunito al seno da fettuccie, e coprendole parte delle spalle gira attorno alla parte inferiore della figura.

volto pieno di fervore, con le mani giunte a preghiera, verso Gesù. Nel mezzo, sotto ai piedi della Vergine, è steso un tappeto di tessuto orientale, lavorato a colori, che giunge sino all'estremità del dipinto. Nel mezzo, dinanzi alla Vergine, si vede un vaso con molti gigli. Da un lato, a destra della Vergine, è il giovane San Michele coperto dell' armatura e con le ali, rivolto alcun poco alla sua sinistra verso Nostra Donna. Egli guarda l'arcangelo Raffaello che sta dall' altro lato del dipinto. San Michele posa sul piede sinistro, tenendo l' altro, col ginocchio alquanto piegato, da una parte. Ha la mano sinistra al fianco, e con l' altra abbassata stringe l' impugnatura della spada, la cui punta tocca il gradino. [1]

Il giovane arcangelo Raffaello, che trovasi, come si disse, dall' altro lato e vedesi egualmente di fronte, ma rivolto alcun poco a sinistra verso la Vergine, ha esso pure le ali, ed è vestito d' una tunica allacciata a metà della vita. [2] Con la mano abbassata del braccio sinistro alquanto piegato, raccoglie presso al fianco il manto che gli copre in parte la figura. Con l' altra mano del braccio piegato tiene un piattino con entro il fegato del pesce. Ai lati del seggio della Vergine, nei vani tra le colonnette e il dossale, si vedono due Angeli per parte con corone di fiori in capo. Dei due a destra del trono, il primo veduto di tre quarti, posa parte delle braccia e le mani alla colonnetta del trono, ed è rivolto con la testa a guardare dinanzi a sè fuori del dipinto. Nella mano destra tiene uno stelo di gigli fioriti, che appoggia alle spalle. Indossa una specie di camice allacciato a metà

[1] Di sotto all'armatura si scorge una cotta, specie di sottana, di color violaceo che giunge sin quasi alle ginocchia. Le gambe sono coperte da calze rosse, con sopra calzari gialli.

[2] La tunica è gialla ed il manto di color rosso lacca, con la fodera verde. Il manto gira attorno alla spalla sinistra sino a metà del braccio e scende dietro alla figura.

della vita, che lascia vedere la manica azzurra della veste sottoposta. Il rimanente della figura è coperto da un manto giallo che gira attorno alla spalla sinistra, scende dietro la figura e riappare attorno al fianco destro. Del vicino vedesi poco più della testa, la quale si presenta di tre quarti, ed è rivolto a guardare dinanzi a sè. Il primo dall' altra parte tiene la mano destra sulla colonnetta del trono, e nell'altra abbassata ha uno stelo di giglio fiorito che appoggia alla spalla. Indossa un camice bianco allacciato a metà della vita, e di nuovo ai fianchi, con sopra un manto rosso che scende dalla spalla destra e copre, dai fianchi in giù, tutta la figura. Dell'Angelo vicino non si scorge che parte della testa, veduta quasi di fronte, ed è rivolto verso il primo che è dinanzi a lui.

La cornice che sostiene l'arco del trono si stende, come il gradino, ai lati per quanto è largo il dipinto, [1] ed è sostenuta da colonnette che posano su di un basamento marmoreo, al di là dal quale scorgesi la campagna, e dietro al cornicione a destra e a sinistra s' inalzano cipressi, lauri e aranci. Il pavimento è a riquadri di marmi colorati.

I tipi giovanili e piacenti, i caratteri, la castigatezza delle forme, la freschezza e nitidezza del colore, il disegno preciso e l' esecuzione diligente dimostrano che questa è una delle belle prime opere del maestro. Il colorito è chiaro, luminoso, trasparente, ed ha giusto valore di tinte e di contrapposti.[2] La pittura è lavo-

[1] Il cornicione è tutto ornato con sculture a fogliami.

[2] Pare a noi riscontrarvi i caratteri che ricordano quelli dell'affresco rappresentante le Esequie di Santa Fina in San Gimignano. Nelle figure dei due Arcangeli, e specialmente in quella di San Michele, vediamo tipi e forme giovanili che ricordano i giovani cherici che stanno ai piedi del catafalco ove giace stesa Santa Fina. Nella figura dell' arcangelo San Michele ci pare di vedere una rassomi-

rata con tale parsimonia di colore da potersi vedere, osservando da vicino, il disegno tracciato con la penna sull'imprimitura della tavola nelle vesti dei due Santi vescovi in ginocchio.[1] Giusta pure è la massa della luce e delle ombre, come delle ombre proiettate. Le figure sono così ben disposte che si equilibrano l'una con l'altra. Queste doti artistiche producono un insieme armonico e piacente. L'esecuzione tecnica, gli ornati, il movimento e le vesti degli Arcangeli, nonchè lo stile e le forme delle pieghe nelle vesti, dimostrano che questo dipinto è opera di chi si esercitò in una bottega d'orefice.[2]

La Vergine col Putto e Santi nell'Accadem. di Belle Arti in Firenze.

La Galleria degli antichi Maestri nell'Accademia di Belle Arti in Firenze possiede una tavola del Ghirlandaio. In essa è figurata la Vergine seduta in trono, di fronte allo spettatore, sotto ad una nicchia. Con le mani regge il Putto che tien seduto sul suo ginocchio destro. Piegata alcun poco la testa, sta guardando San Domenico che, veduto da noi di fianco, le sta dinanzi alla sua destra inginocchiato con le mani giunte e rivolto a Gesù, il quale con la mano del braccio destro alzato gl'imparte la benedizione. Di riscontro a San Domenico sta

glianza col secondo dei giovani cherici che, con la torcia nelle mani, vedesi di tre quarti rivolto ad osservare dinanzi a sè fuori dell'affresco.

[1] Si potrebbe pensare che ciò derivi in parte da qualche pulitura del dipinto.

[2] Le figure sono poco meno della grandezza naturale. La tavola, come fu notato, ha sofferto alquanto per la pulitura. La testa della Vergine e quella del Putto hanno patito leggeri e parziali ritocchi. Contuttociò può dirsi che quest'opera è ancora ben conservata.

La tavola fu fatta da Domenico per la chiesa di San Giusto presso Firenze. Nel 1530, al tempo dell'assedio di Firenze, fu trasportata nella chiesa di San Giovanni Battista, detta della Calza, presso porta Romana in Firenze. Nel 1857 venne comprata per la Galleria Nazionale di Londra, ma il Governo granducale del tempo non ne permise l'esportazione e l'acquistò. Ora trovasi nella Galleria degli Ufizi col n. 1297.

dall'altro lato San Clemente papa, veduto di tre quarti quasi di schiena, con un ginocchio in terra e la testa rivolta verso lo spettatore, accennando con l'indice della mano destra Gesù. Da un lato del trono vedesi di fronte il vescovo San Dionisio Areopagita, ritto in piedi e vestito in abito pontificale con la mitra in capo, il quale in aria grave e severa osserva dinanzi a sè fuori del quadro. Nella mano del braccio sinistro piegato tiene il ricco pastorale appoggiato sul pavimento, mentre con l'altra abbassata raccoglie il piviale. Dall'altro lato, ritto in piedi e veduto pure di fronte, sta San Tommaso d'Aquino, che tiene il libro aperto dinanzi allo spettatore.

In vicinanza alla Vergine trovansi due Angeli, uno per parte, che tengono un vaso con uno stelo di giglio in fiore. Sopra la parete, ai lati della nicchia, è collocato un vaso per parte con gigli, e dietro sorgono alcuni alberi che staccano sull'azzurro del cielo.

Questo dipinto mostra tutti i caratteri propri di Domenico. Ha sofferto molto pei restauri: il colorito è divenuto di tinta triste e le carni sono d'una sudicia tinta rossastra accesa, mentre la superficie è resa cruda, dura e vitrea a causa delle vernici cattive. Si riconosce nondimeno che questo doveva essere uno dei buoni dipinti del maestro. Non sappiamo dire la provenienza della tavola, ma potrebbe darsi che fosse quella dal Vasari ricordata « in San Marco, al tramezzo della chiesa. »[1] La figura di San Clemente papa, tanto nelle forme quanto nel movimento, può dirsi sia una ripetizione della figura di San Girolamo, che occupa il posto corrispondente sul davanti nel quadro che uscì dalla bottega di Domenico l'anno 1486 e che un tempo era nella chiesa di San Girolamo, poco lungi da Narni, e ora vedesi in quel palazzo

[1] Vol. V, pag. 69.

comunale.[1] Sia pei caratteri come per la tecnica esecuzione, noi riteniamo che la tavola di cui ora parliamo fosse fatta prima di quella di Narni.[2]

Nella predella della tavola è figurata in mezzo la Pietà, e ai lati vi sono quattro storie dei Santi Dionisio, Domenico, Clemente e Tommaso d'Aquino. Questa parte del dipinto ha grandemente sofferto a causa dei restauri, ed ha molto perduto del suo carattere originale.[3]

L'Annunziazione nell'Accadem. di Belle Arti in Firenze.

In questa stessa Galleria, in una delle piccole stanze, è indicata come lavoro di Domenico una piccolissima tavola di forma bislunga rappresentante l'Annunziazione dell'Angelo a Maria. Certamente la composizione è derivata da un disegno del maestro, di cui ricorda anche la maniera, specialmente nella figura dell'Angelo. Il colore è però alquanto freddo di tinte, l'esecuzione tecnicá molto accurata, e il disegno e le forme sono rese con cura, sebbene non vi si scorgano i pregi artistici propri del maestro. Nell'insieme ci sembra che

[1] Vedi più indietro a pag. 403 e seguenti.

[2] Le figure della tavola sono poco più piccole del naturale. Il quadro era indicato nella Galleria col n. 17; ora porta il n. 16.

[3] Il catalogo così descrive questa parte del dipinto: « Nel mezzo è dipinto Gesù morto, tratto a metà fuori del sepolcro, e sostenuto dall'Eterno Padre. Seduti ai lati stanno la Madonna e San Giovanni.

Nella prima storia a sinistra San Dionisio genuflesso, a cui un manigoldo sta per recidere la testa in presenza di quattro spettatori. Da un lato lo stesso Santo con la propria testa recisa, che avviasi verso casa. Nella seconda storia vedesi un cavallo fuggito che calpesta un giovine, e più nel mezzo il cadavere di lui compianto da un cardinale e due donne; di contro a San Domenico è un altro frate, e infine la stessa figura ma inginocchiata del giovane (che era prima disteso), ringraziando a mani giunte San Domenico di averlo ritornato in vita. La terza rappresenta San Clemente, che esiliato da Traiano nel territorio di Cherson sul Mar Nero, fa scaturire l'acqua per dissetare i Cristiani colà relegati e condannati a scavar pietre. La quarta San Tommaso che fa lezione ai suoi discepoli. » Questa predella è indicata nella Galleria col n. 67.

sia questo il lavoro paziente di qualche giovane artista seguace della maniera del Nostro. Forse il dipinto potè essere eseguito, su composizione di Domenico, dal fratello Benedetto, che aveva studiato l'arte del miniare.[1]

L'Adorazione dei Magi nella Galleria Pitti in Firenze.

La Galleria Pitti possiede un tondo rappresentante l'Adorazione dei Re Magi. Questa pittura, sebbene abbia un minor numero di figure e vi si osservino alcune varianti, ricorda nondimeno la composizione di quel tondo da noi ricordato, dentrovi lo stesso soggetto, che è ora nella Galleria degli Ufizi e porta la data dell'anno 1487.[2] L'esecuzione tecnica mostra d'essere lavoro d'un qualche scolaro imitatore del maestro.[3]

La Vergine adorante il Bambino ed Angeli nella Galleria Estense in Modena.

Sotto il n. 25, nel catalogo del 1854 della Galleria Estense in Modena, veniva indicato come lavoro di Domenico un tondo su tavola, con figure circa metà del naturale, in cui è rappresentata la Vergine che adora il Bambino Gesù, con alcuni Angeli parimenti in adorazione. Quantunque anche questa pittura fosse illustrata come opera del Ghirlandaio dall'archeologo Filippo Visconti, nondimeno essa non mostra di essere che l'opera di un

[1] In un interno di casa è figurata la Vergine seduta sopra un banco dinanzi ad un inginocchiatoio, sul quale sta un libro aperto. Vedesi di tre quarti con la testa alquanto inclinata verso l'Angelo. Posa la mano sinistra al seno, mentre con quella dell'altro braccio tiene le pieghe del manto che scendendo dalle spalle gira attorno alle ginocchia coprendo tutta la parte inferiore della persona. Dinanzi a lei vedesi di profilo l'Angelo inginocchiato portante nella mano sinistra lo stelo di gigli fioriti, mentre ha l'altra mano sollevata in atto di pronunziare il noto saluto. Dietro all'Angelo v'è la porta per la quale si figura sia entrato. Un basso parapetto occupa tutta la parete e va sino al muro esterno della stanza, che ha una finestra e da un lato una porta. Il muro si riunisce al sedile ove sta la Vergine.

[2] Vedi più indietro a pag. 407 e seguenti.

[3] Indicato col n. 358, è così descritto nel catalogo: « La Vergine seduta con San Giuseppe accanto, tiene sulle ginocchia il Divin Figlio, adorato dai Re Magi, che si vedono accompagnati dal loro seguito. Al di là della capanna scorgesi un paese, in mezzo al quale scorre un fiume. » La pittura è su tavola e le figure sono di piccole dimensioni.

debolissimo artista vissuto a quel tempo, il quale alla maniera fiorentina unisce qualche cosa della scuola umbra. [1]

Il Vasari racconta che Domenico « in Pisa fece la nicchia del duomo all'altar maggiore, e lavorò in molti luoghi di quella città; come alla facciata dell' Opera, quando il re Carlo, ritratto di naturale, raccomanda Pisa; ed in San Girolamo, a' Frati Gesuati, due tavole a tempera, quella dell'altar maggiore ed un'altra. » [2] Ed altrove ricorda che Domenico e Bastiano dipinsero « in Pisa, oltre alla nicchia già detta del duomo, tutto l'arco di quella cappella piena d'Angeli, e parimente i portelli che chiuggono l'organo; e cominciarono a mettere d'oro il palco. » [3]

Affreschi nel Duomo di Pisa.

Il Morrona, dopo aver ricordati i gruppi degli Angeli in campo d'oro, di cui parla il Vasari, che ornano il grande arco trionfale, ci dice che Domenico aveva prima dipinto tutta questa tribuna, in prova di che sotto i quadri presenti ne esistono tuttavia alcuni avanzi. [4] Anche oggi possiamo vedere nel grande arco della tribuna, nel mezzo entro un tondo, la croce, e dalle parti, a due e a tre, gli uni sotto gli altri, sette Angeli per ciascun lato rivolti alla croce; i quali Angeli stanno sulle nubi in atto di ballare, cantare e suonare vari strumenti. Questo affresco per avere assai sofferto fu restaurato molti anni indietro dal Marini, il quale per quanto potè cercò di seguire le tracce originali. Ben poco quindi resta di questo lavoro di Domenico.

Quanto agli sportelli dell' organo, nulla altro sappiamo oltre ciò che ne dice il Biografo aretino. E altret-

1 Il catalogo ricorda che questo dipinto fu trasferito nella Galleria dove ora trovasi dalla villa reale del Catajo.

2 Vol. V, pagg. 80-81.

3 Idem, pag. 84.

4 *Pisa illustrata*, op. cit, tomo I, pag. 236.

tanto è da dire della pittura, ricordata dal Vasari, col « re Carlo, ritratto di naturale, che raccomanda Pisa. » Il Morrona dopo aver detto che Carlo VIII fu a Pisa ed abitò il palazzo dell'Opera nell'anno 1495, nel suo viaggio per la conquista di Napoli, riporta l'iscrizione che leggevasi nella facciata, la quale essendo consunta fu, secondo quanto ci dice, rinnuovata nel 1695. Egli non ricorda però alcuna pittura che l'adornasse, laonde devesi ritenere che, se pure esistè mai il dipinto, al tempo del Morrona non vi era più.

I. B. Supino ci racconta che « Domenico terminata la pittura del coro di Santa Maria Novella, si recò a Pisa ove lavorò quegli Angeli che tuttavia rimangono, ma restaurati, nella grossezza dell'arco della Tribuna del Duomo, e dipinse a fresco nella sala dell' Opera una Nostra Donna col Bambino e una Incoronata oggi perduta (Arch. Opera; entrata e uscita, 69, pag. 85). L'affresco che Vasari vuole dipingesse sulla facciata della casa dell'Opera, rappresentante il re Carlo che raccomanda Pisa, è distrutto. »[1]

Tavole nella chiesa di Sant' Anna in Pisa.

Nella chiesa di Sant'Anna in Pisa si hanno però due tavole, i cui caratteri sono quelli propri di Domenico. Il Morrona ci narra che furono portate in quella chiesa nel secolo scorso quando venne soppressa la chiesa di San Girolamo dei Gesuati.[2] Queste due tavole sarebbero quelle menzionate dal Vasari.

In una di queste è figurata nel mezzo la Vergine seduta in trono di fronte a noi, che sostiene Gesù ritto in piedi sul suo ginocchio destro. Essa posa la mano destra sul fianco di lui, mentre con l'altra tiene il velo che la copre attorno ai fianchi. Gesù si presenta di faccia

[1] *Museo Civico di Pisa*, tip. Nistri e C, 1894, pag. 86.

[2] Vol. III, pag. 211. Lo stesso ripetesi dal Grassi nella sua *Descrizione di Pisa*.

allo spettatore: ha la mano del braccio sinistro sotto la veste, al seno della Madre, mentre con l'altra dà la benedizione. Attorno all'arco che sormonta il dossale del trono leggesi, scritta in oro, la salutazione angelica. Anche i pilastri ed i capitelli che sostengono il trono sono finamente lavorati con elegante ornamentazione in oro. Sui gradini del trono è steso un ricco tappeto a colori che giunge fino sul davanti del quadro. Il pavimento è a riquadri di marmi colorati.

A destra del trono vedesi di fronte San Girolamo che tiene un libro chiuso tra le mani. In vicinanza ma dietro a lui e alla sua destra, trovasi San Gioacchino, che si presenta parimenti di fronte allo spettatore. Dall'altro lato, di riscontro a San Girolamo, è rappresentato un giovane Santo, il quale nella mano del braccio destro piegato ha una piccola scatola, mentre con l'altra mano abbassata ed appoggiata alla gamba raccoglie il manto.[1] Alla sinistra e presso a questo, di riscontro a San Gioacchino, trovasi San Bernardo che si sostiene con le mani al bastone puntato sul pavimento. Da questo lato e sul davanti, vedesi inginocchiato un giovane (forse l'ordinatore della pittura) rivolto in atto di preghiera verso la Vergine ed il Putto. Questi è a capo scoperto e tiene tra le mani la berretta.

Dietro ai Santi, dall'una e dall'altra parte del trono sino al principio dell'arco di esso, si vede la parete marmorea, al disopra della quale vi è il cielo azzurro con qualche nuvola di tinta chiara.

Il dipinto ha grandemente sofferto e fu restaurato per modo da avergli tolta grande parte della sua originalità. Mostra altresì sempre i caratteri simili a quelli che si

[1] Il tipo e le forme di questo giovane Santo, che si ritiene raffiguri San Giovanni Battista, rassomigliano al tipo ed alle forme dei Santi rappresentati dal Baldovinetti.

riscontrano nelle opere giovanili del Ghirlandaio. I tipi sono gentili e pieni di freschezza, le forme sono un po' esili, l'esecuzione tecnica è molto accurata, coscenziosa e diligente, la tempera chiara e luminosa, per quanto si può ancora scorgere sotto al ridipinto ed alle vernici che hanno ridotto la pittura di tinta triste e pesante, alterando in gran parte le forme.[1]

Nell'altra tavola è pure rappresentata la Madonna assisa in trono, col Putto seduto sulla sua gamba sinistra. Con una mano regge il Divin Figliuolo alle spelle, mentre tiene nell'altra una rosa bianca dinanzi a lui, verso il quale rivolge lo sguardo. Il Putto con la mano del braccio destro allungato prende il velo che scende dal capo della Vergine lungo il collo ed il seno, e stende, quasi sorridente, l'altra mano mostrando desiderio di avere quel fiore.

Da un lato, alla destra del trono, stanno Santo Stefano e Santa Caterina d'Alessandria; dall'altro San Lorenzo ed una Santa col capo coronato di rose bianche e rosse.[2] Questi Santi sono disposti nel medesimo modo di quelli figurati nella tavola testè descritta.

Il pavimento è qui pure dipinto a marmi colorati. Il trono che termina in forma rettangolare, con entro la nicchia a conchiglia a principio dell'arco, ha ai lati una parete a scompartimenti di marmi colorati e sopra la cornice. Il tutto stacca sull'azzurro del cielo in parte velato da qualche nube.

Anche questo dipinto fu restaurato nel medesimo modo del precedente, ma ha sofferto meno di quello. Pare fosse eseguito nello stesso tempo del primo, avendo i medesimi caratteri con forme per altro più sviluppate. Tanto nell'uno che nell'altro a noi sembra di riscontrare

[1] Le figure sono di grandezza minore del naturale.
[2] Forse in questa figura è rappresentata Santa Rosa.

forme ed esecuzione tecnica anteriori ai dipinti d'Ognissanti condotti nel 1480. Abbiamo già notato che essi furono fatti prima di quelli della cappella Sassetti in Santa Trinita, essendosi osservato che nell'affresco rappresentante San Francesco nell'atto di ricevere le stimmate, è nel fondo ritratta la città di Pisa. E se è lecito esprimere un nostro giudizio, da quanto si può vedere nell'affresco cogli Angeli, che è attorno all'arco della tribuna della cattedrale, parrebbe che Domenico dimorasse in Pisa.

Tavola con i Santi Rocco e Bastiano nel soppresso convento di Sant' Anna in Pisa.

Nel soppresso convento di Sant'Anna della detta città abbiamo trovata la tavola rappresentante i Santi Rocco e Bastiano, che il Vasari racconta essere stata donata ai frati Gesuati « da non so chi de' Medici; onde essi vi hanno perciò aggiunta l'arme di papa Leone X. »[1]

San Sebastiano è dipinto da un lato a sinistra dello spettatore e si presenta a noi di fronte. Ha le braccia piegate dietro la schiena, legate ad una colonna sormontata da un capitello di stile classico. Ritto in piedi, appoggia la persona sulla gamba destra, mentre tiene l'altro piede alquanto piegato da un lato, col tallone sulla base della colonna. È trafitto da più frecce. Un panno di color rosso cupo gli copre i fianchi e giunge fin quasi a metà delle cosce. Ha folti e ricciuti capelli che scendono ai lati della testa sin quasi sulle spalle. Con la testa alquanto alzata volge lo sguardo verso l'Angelo che volando gli appare dinanzi, e gli presenta la palma del martirio.

Dall'altro lato, a destra e di fronte allo spettatore, si presenta San Rocco. Ha i capelli discriminati nel mezzo, che gli scendono ricciuti ai lati della testa e del collo sulle spalle. Nella mano destra abbassata tiene un lungo bastone che posa diritto sul pavimento marmoreo. Indossa una veste verde, riunita con una fascia rossa

[1] Vol. V, pag. 81.

a metà della vita, ed è in parte coperto da un manto di color paonazzo bruno. Con la mano sinistra abbassata tiene in parte alta la veste, scoprendo in tal guisa la coscia per mostrare le pastifere piaghe. Il rimanente della gamba è coperto dalla calza rossa, ed il piede dal calzare di color verde scuro.

Dietro ai Santi avvi una balaustrata con cornice sostenuta da colonnette o piuoli, al di là dei quali vedonsi la campagna ed il cielo. Sotto, nel finto basamento marmoreo a guisa di gradino, è scritto in oro da un lato: SANCTVS · SEBASTIANVS, e dall'altro: SANCTVS · ROCHVS. Nel mezzo, tra questi nomi, è dipinto uno stemma con le cinque palle dei Medici. In quella di mezzo, al di sopra delle altre, vedonsi tre gigli d'oro su fondo azzurro. È certo che tanto i nomi dei Santi quanto lo stemma furono aggiunti posteriormente. Infatti il Vasari scrive, che lo stemma fu fatto aggiungere dai frati Gesuati.

Le figure sono di grandezza quasi naturale. Il dipinto può dirsi in istato di buona conservazione, fatta eccezione del colore che si è alquanto oscurato ed ingiallito a causa del tempo e delle cattive vernici. Una fenditura taglia in due dall'alto al basso una delle figure. Le parti furono unite malamente, ed il colore fu rinnovato, per cui col tempo la fenditura tornò a mostrarsi.[1]

Anche questa pittura mostra caratteri d'un tempo posteriore alle due tavole, dianzi ricordate nella chiesa di Sant'Anna. La tecnica esecuzione non ci sembra palesi le qualità proprie del maestro. Non troppo corretto è il disegno, specialmente della figura del San Sebastiano, che difetta di buone proporzioni ed ha qualcosa

[1] Ci vien riferito che a questi danni si cercò di porre riparo riunendo, con molta cura, la tavola e togliendo il ridipinto che vi era stato fatto per nascondere la fenditura.

di duro e stecchito nella posa. Il colore è alquanto crudo di tinte e triste, e la modellatura difettosa. Men difettosa è invece la figura di San Rocco, ma neppur questa raggiunge le belle qualità artistiche del maestro. È da ritenere che Domenico, avuta la commissione, per essere occupato in altri lavori, facesse eseguire la pittura nella sua bottega da qualcuno dei suoi aiuti.

La Vergine col Putto e Santi nella chiesa di San Martino in Lucca.

Il Vasari ci dice che Domenico « lavorò a Lucca in San Martino, una tavola di San Pietro e San Paolo. » [1] Questo dipinto trovavasi un tempo in uno degli altari della chiesa; ora si vede nella sagrestia.

Nel mezzo è figurata la Vergine seduta in trono, che guarda il Putto da lei tenuto ritto sul ginocchio destro. Questi volgesi alcun poco alla sua diritta, mentre con la mano alzata imparte la benedizione. Sui gradini del trono è steso un ricco tappeto a colori, e la sedia del trono è finamente ornata con bassorilievi a fogliami lumeggiati in oro. Sul davanti, da un lato, vedesi San Pietro e dall'altro San Paolo. Sopra il gradino in continuazione d'uno di quelli del trono, stanno dietro a San Pietro San Clemente papa, e dietro a San Paolo San Sebastiano. [2]

Il fondo è formato da una cortina messa a oro e tutta arabescata a fogliami rossi, la quale essendo in parte sollevata, lascia vedere il paese che stacca sull'azzurro del cielo.

Inferiormente, nel gradino o predella, sono cinque scompartimenti divisi da pilastrini con cinque piccole storie. In una di queste vedesi San Pietro entro al carcere presso l'inferriata della finestra. Sul davanti è seduta una guardia armata di lancia che sta presso alla porta

[1] Vol. V, pag. 80.

[2] San Sebastiano è vestito d'una tunica e d'un manto. Si riconosce dalle frecce che ha in mano, simbolo del suo martirio.

e in atto di dormire. Segue l'Angelo che, presolo per mano, conduce il Santo fuori del carcere. Da una parte è dipinto Nostro Signore con la croce, il quale volgendo la testa verso San Pietro che gli sta dinanzi inginocchiato, lo benedice.

Nella seconda storia sono rappresentati vari fatti della vita di San Clemente papa, quando vien condotto dalle guardie dinanzi a Traiano, e quando vien gettato in mare con un'ancora al collo.

Nella terza è figurata una Pietà. Cristo è per metà nel sepolcro con ai lati la Vergine e San Giovanni Evangelista, che sostengono una delle mani del Redentore.

Nella quarta è figurato San Sebastiano appoggiato ad un grosso tronco d'albero, legato con le braccia dietro la schiena. Il Santo sta di fronte allo spettatore, alquanto piegato alla sua destra e con gli occhi rivolti al cielo. Più in basso, e a lui intorno, si vedono gli arcieri che in isvariati atteggiamenti gli scagliano contro delle frecce. Questa scena è piena di movimento. La figura del Santo è un bello studio del nudo, con forme molto sviluppate, che ricorda gli studi fatti dai Pollaioli, ma più forse quelli d'Andrea del Castagno.

Nella quinta ed ultima storia è figurato San Paolo che cade dal cavallo mentre andava a Damasco, perseguitando i Cristiani, con la gente del suo seguito, che a quella vista fugge spaventata. [1]

Le composizioni di queste storie non difettano di movimento e di vita.

Nella lunetta sopra la tavola è dipinto Cristo morto, per metà nel sepolcro, sorretto da un Apostolo. Ai lati sono i simboli della sua passione. Questa lunetta non ci sembra abbia gli stessi caratteri che si notano nel rima-

[1] Alle estremità della predella è figurato, da un lato San Matteo che scrive, e dall'altro San Lorenzo martire.

nente della pittura. Rivela un certo fare franco e risoluto, ma anche un po' tirato via per la fretta. Il disegno, le forme ed il colore ricordano più la maniera del Botticelli o di Filippino Lippi, piuttostochè quella del Ghirlandaio. Forse questa lunetta appartenne un tempo a qualche altro quadro. [1]

La tavola ebbe a soffrire danni per restauri, laonde ha perduto molto della sua originalità, specialmente nelle cinque storie della predella. Nei tipi, nelle forme, nei panneggiamenti, nel disegno, nel colore, nella esecuzione tecnica e finalmente nella finitezza degli accessori, si riscontra una rassomiglianza con le due tavole, già da noi menzionate, che si trovano nella chiesa di Sant'Anna in Pisa. [2]

La Vergine col Putto e Sante nella Galleria Mazzarosa.

Nella Galleria del marchese Mazzarosa è indicato come opera del Ghirlandaio un tondo su tavola rappresentante la Vergine col Putto e alcune Sante.

Nel mezzo vedesi di fronte la Vergine seduta col Bambino Gesù disteso supino sulle sue ginocchia. Il Putto guarda la Vergine tenendo un dito in bocca, e sollevando scherzosamente una delle gambe. Ai lati stanno due Angeli, uno per parte, i quali tengono sol-

[1] Le figure della tavola sono di grandezza poco meno del naturale.

[2] Michele Ridolfi (*Scritti d'arte e d'antichità*, op. cit., Ragionamento III, a pag. 62) racconta: « Era una tal predella in pessimo stato ridotta per opera di alcuni cherichuzzi, i quali avevano graffiato gli occhi quasi a tutti coloro che rappresentavano martoriatori dei santi, o che per santi non distinguevansi alla simbolica aureola. Nè qui si fermavano già essi, che avendo in mano probabilmente un non so che di appuntato e di tagliente, anche in altri luoghi andavano graffiando e ruinando. Fu dunque, come io diceva, quella predella egregiamente tornata alla pristina integrità e soprappostovi un cristallo, perchè a niuno venisse voglia quindi innanzi di più in cotal modo guastarla. »

Il prof. E. Ridolfi (*L'Arte in Lucca*, op. cit., pag. 185) ci dice, che « sebbene non sia certa la data, pure sembra possa ritenersi con tutta probabilità essere stata condotta nel tempo dell'operariato suo », cioè del Bertini.

levata la cortina. Dietro alla Vergine scorgesi un paese. Sul davanti, da un lato, è Santa Barbara inginocchiata con in mano la torre, dall'altro, pure inginocchiata e rivolta alla Vergine, Sant'Elena con la croce.[1]

Anche questo dipinto ha molto sofferto pei restauri, laonde perdette più o meno in molte parti la sua prima originalità. Ciò specialmente si osserva nella figura della Vergine. I caratteri, le forme, il colore e la tecnica esecuzione di questa graziosa e piacente pittura condotta con molto amore, non rivelerebbero, secondo noi, la mano del Ghirlandaio ma d'un artista che ricorda la maniera del Botticelli o le opere giovanili di Filippino Lippi, imitatore di quel maestro. Siamo però dubbiosi a quale di questi maestri possa attribuirsi.

La Vergine col Putto e Santi nel Duomo di Volterra.

Oltre alla tavola surricordata che trovavasi nella chiesa di San Giusto in Volterra, le Guide di quella città attribuiscono erroneamente al Ghirlandaio due altre opere di pittura.

Una di esse si vedeva un tempo nell'oratorio di Sant'Antonio, ed ora trovasi con altri dipinti nella cappella di San Carlo, annessa al Duomo della detta città. In questa tavola è figurata la Vergine in trono col Putto seduto sulle sue ginocchia. Inferiormente v'è da un lato Sant'Antonio abate e dall'altro San Bartolommeo. Dietro a questi, ai lati del trono, stanno due Angeli, uno per parte, che recano in mano un giglio. Il trono è collocato sotto ad una nicchia, sulla quale sono alcuni Angeli, ed ai lati di essa e sulle cornici delle pareti si veggono un vaso con fiori e alcune piccole figure sedute. Superiormente scorgonsi le cime di alberi che staccano sull'azzurro del cielo.

Nella lunetta v'è la mezza figura del Padre Eterno

[1] Le figure sono un terzo circa della grandezza naturale.

veduto di fronte, con la mano sinistra posata su di un libro aperto nel quale sono l'A e l'Ω, mentre con l'altra mano alzata imparte la benedizione. Ai lati stanno due Serafini, uno per parte.

La predella rappresenta nel mezzo una Pietà, e negli scompartimenti laterali il martirio di San Bartolommeo, e una storia di Sant'Antonio abate.[1]

I caratteri, il disegno, il colore e la tecnica esecuzione rivelano un misto della maniera del Ghirlandaio, di Filippino ed anche di Cosimo Rosselli. La pittura dovrebbe essere opera di qualche artista fiorentino, che lavorò quale aiuto nella bottega di quei maestri.

La Vergine col Putto e Santi nella chiesa di San Girolamo fuori di Volterra.

L'altra tavola attribuita parimenti a Domenico, trovasi nella chiesa di San Girolamo, poco lungi da Volterra. In essa è figurata nel mezzo la Vergine col Putto. Ai lati vedonsi, ritti in piedi, Sant'Antonio da Padova, San Lorenzo, San Cosimo e San Damiano. Dinanzi al trono stanno inginocchiati e a mani giunte in atto di pregare, San Francesco e San Girolamo (o, come altri vogliono, San Bonaventura), i quali si presentano a noi di profilo. Nel mezzo sul davanti vedesi un vaso con gigli. Il pavimento è a marmi colorati e il fondo è in parte messo ad oro. Le figure sono di grandezza minore del naturale. È certo che il dipinto non è opera di Domenico. Avremo occasione di ricordare a suo tempo questa tavola, discorrendo dei dipinti di Giusto d'Andrea e di Zanobi Machiavelli.

Il Vasari racconta che Domenico « mandò a Rimino

[1] Le figure principali sono di poco inferiori al naturale. La tavola, oltre ad avere una fenditura che la taglia dall'alto al basso, in vicinanza alla figura rappresentante San Bartolommeo, ha sofferto in più maniere e qua e là manca anche del colore. Il manto della Vergine fu tutto ridipinto.

La parte di mezzo della predella e lo scompartimento nel quale è raffigurato Sant'Antonio abate, sono mancanti in gran parte del colore, e anche furono restaurati.

San Domenico, San Sebastiano e San Rocco nel palazzo comunale di Rimini.

(una tavola) al signor Carlo Malatesta, che la fece porre nella sua cappella in San Domenico. Questa tavola fu a tempera, con tre figure bellissime, e con istoriette di sotto; e dietro, figure di bronzo finte, con disegno e arte grandissima. »[1] La descrizione che il Biografo aretino fece di questa tavola corrisponde perfettamente al dipinto attribuito al Ghirlandaio e che si conserva, non più in San Domenico, ma nel palazzo comunale di Rimini. Non comprendiamo però come il Vasari facesse tanti elogi di questo lavoro. Forse egli non vide il quadro, ma si fidò di quanto gli fu riferito. Il dipinto è opera di gran lunga inferiore a quella che Domenico avrebbe potuto fare di sua mano, e certamente è lavoro eseguito da qualcuno dei suoi aiuti. Si direbbe anzi che si volle supplire alla deficienza dell'opera coll'arricchirla eccessivamente d'accessori e dorature, il che non fece mai Domenico. Forse tanta profusione d'ornamenti fu per cattivarsi l'animo dell'ordinatore, e in considerazione che il lavoro doveva andare lungi da Firenze. Se la pittura fosse dovuta rimanere in quella città, certo la fama di Domenico non vi avrebbe guadagnato.

Su di un finto basamento a marmi colorati, è figurato nel mezzo e di fronte allo spettatore San Domenico vestito del suo abito monastico. Nella mano sinistra abbassata egli tiene un libro aperto dinanzi a noi, nel quale leggesi un'iscrizione che comincia con le parole: TIMETE DEVM. È rivolto alquanto con la testa e lo sguardo verso San Sebastiano che trovasi alla sua destra. Con l'indice della mano alzata accenna il cielo, dove appare seduto sulle nubi, entro una mandorla circondata da raggi di luce, il Dio Padre che ha un libro aperto sul ginocchio sinistro con l'A e l'Ω., mentre benedice con la mano destra.

[1] Vasari, vol. V, pag. 82.

San Sebastiano in figura di giovane con folti capelli ricciuti che cadono copiosi lungo le spalle, si presenta parimenti a noi di fronte. Il suo corpo è pieno di ferite. Ha le braccia legate dietro la schiena ad un tronco di colonna e si appoggia con la persona sul piede sinistro, mentre ha l'altro alquanto discosto e indietro, poggiando solo le punte delle dita sul pavimento. È con la testa e con lo sguardo rivolto verso San Domenico.

Dall'altro lato, di riscontro a San Sebastiano, trovasi San Rocco, che è la miglior figura del dipinto. Ha folti, copiosi e ricciuti capelli discriminati nel mezzo, che gli scendono ai lati della testa e del collo e si stendono sulle spalle. Ritto in piedi, appoggia la persona sul piede sinistro, mentre ha l' altra gamba alquanto piegata. Tiene gli occhi bassi e la mano sinistra aperta sul fianco, mentre con l'altra scopre sulla gamba la piaga lasciatagli dalla peste. Indossa una tunica allacciata a metà della vita, con sopra un mantello riunito sul davanti, in vicinanza del petto, da una cordicella. Questo mantello gli copre le spalle e parte del braccio sinistro, gira rovesciato sull' altra spalla e attorno al braccio, per venir raccolto sotto la mano appoggiata al fianco e scendere quindi, nascondendola in parte, lungo la figura. Le gambe sono coperte dai calzari. Dietro a San Domenico è dipinta una fuga di colonne con basi e capitelli di bronzo dorato, che sostengono la vôlta ad arco e a marmi colorati. Al di là, dietro al detto Santo, scorgonsi in lontananza molte fabbriche ed una chiesa, e da un lato un fiume con barca di forma simile alle gondole, un ponte che unisce le due rive, e tre piccole figure in atto di conversare tra loro presso ad una grande porta d' un edificio. Più da lungi veggonsi alcune montagne che staccano sull' azzurro del cielo. Nelle pareti dei lati dietro a San Sebastiano, è dipinto un bassorilievo

rappresentante quel Santo condotto dinanzi al giudice, e sotto un altro bassorilievo con un festone di frutta che imita lo stile classico. Dietro a San Rocco v'è parimenti un altro bassorilievo raffigurante la lapidazione d'un Santo (forse lo stesso San Rocco), e sotto si vede un altro bassorilievo con un festone di frutta a chiaroscuro d'una tinta che sembra di bronzo dorato, simile a quella dei capitelli e delle basi delle colonne. Nel gradino che sostiene il basamento già ricordato, a marmi colorati, sono dipinte entro ad ovali tre piccole storie della vita di San Domenico. [1]

Nella lunetta che era divisa dalla tavola, è rappresentata la mezza figura dell' Eterno che benedice, mentre tiene con la mano sinistra aperto un libro dinanzi a noi. Dalla figura emanano raggi di luce attorno. Ai lati del Padre Eterno si vedono due Serafini.

È questa la prima volta che troviamo in un dipinto uscito dalla bottega dei Ghirlandai tanto sfarzo di accessori e d'oro. Nelle figure, nella esecuzione tecnica e nel colore si riscontra una così grande rassomiglianza con la citata tavola di Pisa, rappresentante San Sebastiano e San Rocco, da dover credere che questi dipinti furono entrambi eseguiti dalla stessa mano. Tale somiglianza si avverte anche più nei lineamenti, nelle forme, nella posa, nel costume stesso che indossa la figura rappresentante San Rocco. È altresì vero

[1] Nella prima è rappresentato San Domenico in un fondo di paese nell'atto di benedire una figurina nuda che gli sta dinanzi inginocchiata, con alcune piccole figure attorno; nella seconda San Domenico in atto di predicare e alcune figure che in isvariati atteggiamenti lo ascoltano, in un fondo di paese; nella terza San Domenico che appare sulle nubi ad uno che sta nel mezzo d'un paese, a mani giunte a lui rivolto, con altri tre ai lati in ginocchio. Tra queste storiette, vi sono dei tondi che racchiudono il monogramma di Cristo che diffonde raggi di luce all'intorno.

che questa pittura di Rimini è migliore dell' altra di Pisa.[1]

La Vergine col Putto e Santi nella chiesa di San Donnino a Brozzi.

Nella chiesa di San Donnino a Brozzi, poco lungi da Firenze, sotto al dipinto rappresentante il Battesimo di Cristo già da noi ricordato, che trovasi nella parte superiore della parete del secondo altare a sinistra di chi entra,[2] v'è un altro affresco dentrovi la Vergine col Putto e Santi.

Nel mezzo vedesi di fronte la Vergine, seduta in trono sotto ad una nicchia, la quale tiene ritto su di un cuscino, posato sul ginocchio destro, il Bambin Gesù. Questi guarda dinanzi a sè, ed ha nella mano sinistra un pomo, mentre con l' altra mano sollevata dà la benedizione. Da un lato e precisamente a destra della Vergine, sta San Sebastiano in figura di giovanetto, con la persona coperta da vesti e le mani da guanti. Nella destra tiene tre freccie, ed ha aperta la mano dell'altro braccio semipiegato. Nell' atto di guardare fuori del quadro, accenna allo spettatore la Vergine col Bambino. Dall'altra parte del trono trovasi il giovane San Mauro, parimenti di fronte a noi, che posa la mano sinistra rovesciata sul fianco, mentre tien l'altra sull' impugnatura della spada la cui punta appoggia sul pavimento, che è a marmi colorati.

Dietro alle figure che stanno ai lati del trono, v'è una balaustrata bassa ed aperta, formata da colonnette o piuoli, con sopra la cornice. Attraverso a questa balaustrata scorgesi un paese.

Sotto l' affresco è dipinto un basamento, questo pure a marmi colorati, in parte nascosto nel mezzo

[1] Le figure principali sono di grandezza quasi naturale. La pittura oltre ad essere cresciuta od alterata dalle vernici, manca qua e là di qualche pezzo di colore che si è staccato dalla tavola.

[2] Vedi più indietro a pag. 123, dove si tenne parola dei pittori Botticini.

dalla mensa che vi sta a ridosso. Su questo finto basamento, ai due lati del dipinto vedesi un pilastro scannellato con base e capitello, che sostiene la cornice. Il tutto è di buono stile del Rinascimento. Le pareti, ai lati dei pilastri, sono pure dipinte a riquadri di marmi colorati.

Mentre questa pittura si palesa opera d'un giovane artista, l'altra della lunetta rappresentante il Battesimo di Cristo, pare lavoro d'un artista già provetto. [1] Nell'affresco di cui ora trattiamo, il disegno è indicato con tratti fermi, ma alquanto uniformi: le figure sono esili di forme, difettose le estremità, povero il partito delle pieghe e di forme angolose, il colore delle carni di tinta giallognolo-chiara nelle luci, rossastra nelle guance e più colorita nelle labbra, le ombre verdastro-rossiccie, e le vesti di tinta cupa ed uniforme. La tecnica esecuzione mostra una certa timidezza come si riscontra nelle opere eseguite da pittore molto giovane. La figura di San Sebastiano è povera e meschina di forme: il movimento ne è alquanto ricercato e contorto, ed i capelli aderenti alla testa terminano ricciuti e rivoltati all'insù, in modo da sembrare una parrucca. La Vergine e il Putto hanno tipi, forme e sembianze tutte giovanili, ma alquanto esili; ricordano nondimeno le Vergini col Putto che, con arte più formata e magistrale, si ammirano nelle pitture di Domenico. Nella figura di San Mauro specialmente ci sembra di riscontrare una certa somiglianza con le figure della tavola che Domenico fece ai Frati Gesuati. [2] Tuttavia questa figura di San Mauro, per i suoi caratteri, mostra d'essere stata dipinta prima della tavola ai Frati Gesuati e

[1] Vedi quanto si disse più indietro a pag. 124.

[2] Di questa tavola che trovasi nella Galleria degli Ufizi, vedasi ciò che fu detto a pag 436 e segg.

degli affreschi nella cappella di Santa Fina a San Gimignano.

È probabile che questo affresco di Brozzi sia un lavoro giovanile di Domenico, fatto in unione col fratello David, poichè lavoravano quasi sempre in compagnia. In questa ipotesi, pensiamo che la figura di San Sebastiano appartenga a David, e il rimanente (ma specialmente la figura di San Mauro) a Domenico.[1]

La Vergine col Putto e Santi nella Galleria degli Ufizi.

Nell' ex convento di Vallombrosa abbiamo veduto una pittura su tavola, ridotta in pessimo stato di conservazione, che ha tutta l' impronta della maniera del Ghirlandaio.

È ivi rappresentata la Vergine seduta in trono di fronte allo spettatore, che tiene il Putto ritto su uno dei ginocchi, il quale con la destra alzata imparte la benedizione, mentre guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Da un lato stanno San Gualberto con San Biasio; dall'altro San Benedetto con Sant'Antonio abate, rivolti alla Vergine e al divino Figliuolo.

Il pavimento è a finti marmi; il fondo è formato da un muro a riquadri di marmo colorati, su cui ricorre una cornice. Dietro al muro sorgono alcuni alberi con frutta, che staccano sull'azzurro del cielo.

L' esecuzione tecnica è accurata e diligente, i tipi sono piacenti, e bello è il drappeggiare. Difetta però il dipinto di quella vita e di quelle forme proprie

[1] L' affresco ha sofferto vari danni. È alterato nelle tinte a causa dell'umidità che ebbe a patire (al che fu recentemente provveduto), e questo notasi specialmente nelle figure della Vergine e del Putto, che han preso un colore acceso, triste e con ombre verdastro-scuro-vinacee. La superficie della pittura è divenuta ruvida e scabra. Inoltre il colore è in alcune parti indebolito o mancante.

Vedemmo questo dipinto dopochè erano già state pubblicate le edizioni inglese e tedesca di quest' opera. Il Bayesdorffer, il Bode ed il compianto barone Liparth, che videro prima di noi l' affresco, lo giudicarono opera giovanile di Domenico.

del maestro. Ci sembra che questa possa essere un'opera giovanile di Sebastiano Mainardi, eseguita nella bottega di Domenico. Siamo indotti in questa opinione dall'aver riscontrato una maniera ed una esecuzione tecnica che rassomigliano alle opere di quel pittore assai più che a quelle degli altri seguaci od aiuti del maestro.[1]

Ritratto di giovane nella Galleria Barberini in Roma.

Nella Galleria Barberini in Roma trovasi una tavola ove è dipinto un ritratto di giovane, veduto di tre quarti e rivolto alquanto a sinistra, con lo sguardo diretto dinanzi a sè fuori del quadro. È un busto di grandezza poco minore del naturale. La figura indossa una veste rossa e porta in capo un berretto. Stacca per tono sul fondo di un paese ove, sul davanti e da un lato, veggonsi due figurette in atto di conversare, e alcuni alberi, e dall'altro un rialzo di terra scuro, e più da lungi una città con torri ed altre fabbriche, circondate da mura, con un porto che stendesi nell'acqua dove si vedono due navigli. Più da lungi alcune alte montagne chiudono la scena. Il tutto stacca sull'azzurro del cielo, coperto soltanto da qualche leggiera nube.[2]

Questo bel ritratto era indicato come opera di Do-

[1] Le figure sono poco meno della grandezza naturale. Le tavole formanti il quadro erano divise in più parti, ed il colore sulle estremità di ciascuna parte mancava dall'alto al basso, come mancava anche in altri luoghi con l'imprimitura. Il dipinto fu trasportato su tela e le parti mancanti furono riempite con mestica, stendendovi sopra una tinta neutra, tanto per togliere il bianco che offendeva l'occhio del riguardante.

Il quadro passò in una delle stanze di deposito della Galleria di Belle Arti, ove stette per alcuni anni. Ora vedesi esposto nel corridoio della Galleria degli Ufizi, ed è ivi indicato col n. 80, e attribuito ad un « Ignoto Toscano. » Da quel tempo in poi si formarono alcune piccole vescichette e qualche pezzettino di colore è caduto: in altre parti si è alquanto sollevata la mestica.

[2] Fatta eccezione dell'azzurro del cielo e di alcune parti della figura esposta alla luce, che sono state, nel pulire il quadro, poste leggermente allo scoperto, la pittura può dirsi in buono stato di conservazione.

menico Ghirlandaio; ora è invece attribuito a Masaccio. Ma la tecnica esecuzione ci mostra la maniera di Domenico, laonde pensiamo che possa essere stato dipinto dal suo fratello David, o fors'anche dal cognato Bastiano Mainardi.

Il Ratto delle Sabine e la Pace fra Romani e Sabini nella Galleria Colonna in Roma.

La Galleria Colonna in Roma possiede due tavole bislunghe con figure di piccole dimensioni, ove sono rappresentati il Ratto delle Sabine e la Pace tra Romani e Sabini. Non sono certo opere del Ghirlandaio: i caratteri della pittura ricordano invece la maniera di Cosimo Rosselli.

La Pietà nella Galleria di Monaco.

Nella Galleria di Monaco di Baviera, al n. 538, trovasi una Pietà che erroneamente è attribuita al Ghirlandaio. [1]

Cristo morto nella Galleria di Schleissheim.

La Galleria di Schleissheim ha col n. 1252 un Cristo morto in grembo a Maria, indicato come lavoro di Domenico. Sembra invece una copia di un dipinto della scuola italiana del sec. XV, eseguita da un pittore tedesco.

La Vergine col Putto e Santi nel Museo di Berlino.

Nel Museo di Berlino si conserva una tavola nella quale è rappresentata la Vergine col Putto. Essa è seduta nel mezzo, circondata da un' aureola e da cinque Cherubini. Tiene ritto sopra un cuscino sul ginocchio sinistro il Bambino Gesù, che abbraccia il collo della divina Madre appoggiando il viso alla guancia di lei, e volge scherzosamente lo sguardo ad osservare dinanzi a sè fuori del quadro.

Questo è un gruppo che abbiamo già veduto nella tavola dipinta da Domenico Ghirlandaio, la quale presentemente trovasi nella Galleria di Monaco di Baviera, e formava la parte centrale del quadro Tornabuoni in Santa Maria Novella di Firenze. [2]

[1] Vedi in questo volume la *Vita di Filippino Lippi*, pag. 105 e seguenti.

[2] Vedi a pag. 399 e seguenti.

Inferiormente vedesi di tre quarti e da un lato San Giovanni Evangelista, che tiene nella mano sinistra abbassata un libro aperto dinanzi a sè, mentre nella mano dell' altro braccio piegato regge una penna. È rivolto con la testa ad osservare la Vergine col Putto. Dall' altro lato della tavola sta quasi di fronte San Giovanni Battista, il quale tiene nella mano sinistra l'asta della croce che appoggia al terreno, mentre coll' indice dell' altra mano alquanto sollevata accenna alla Vergine col Putto. Anch' egli guarda dinanzi a sè fuori del quadro.

Da un lato sul davanti, in vicinanza a San Giovanni Evangelista, trovasi San Francesco, veduto quasi di schiena, coi ginocchi e i bracci piegati in attitudine di preghiera, rivolto verso la Vergine col Putto. Dall' altro lato presso San Giovanni Battista e di contro a San Francesco, avvi San Girolamo, veduto di profilo, il quale volgesi pieno di fervore, a mani giunte e alquanto sollevate, verso la Vergine col Putto.[1] Dietro a San Girolamo vedesi sul terreno un libro chiuso con sopra il sasso, e in vicinanza il leone accovacciato.

Il fondo è formato da un paese ove scorgesi l' arcangelo Raffaello col giovane Tobia. Da un lato vi sono alcuni colli coperti da verdura, da alberi e da qualche edificio. In basso serpeggia un corso d' acqua.

Di tutto il quadro, anche come esecuzione tecnica, la parte migliore è il gruppo principale della Madonna col Putto, che è, come già fu detto, una replica del gruppo eseguito da Domenico per la tavola del Torna-

[1] San Giovanni Evangelista indossa la tunica ed il manto; San Francesco il suo abito monastico; San Giovanni Battista una tunica con sopra il manto che lascia allo scoperto metà delle braccia e delle gambe, e San Girolamo un manto che gira attorno al fianco ed alla schiena per riapparire sulla spalla destra, in modo da lasciare scoperta tutta la metà superiore della figura ed in parte le gambe e i piedi.

buoni. Le figure del San Giovanni Battista e del San Giovanni Evangelista sono più debolmente condotte, e mostrano caratteri che somigliano alla maniera del cognato di Domenico, Sebastiano Mainardi. Nelle due figure dei Santi inginocchiati, che invece d' essere dipinti a tempera lo sono ad olio, si riscontra una maniera ed un fare più largo, ed un' arte più progredita con caratteri, modo di drappeggiare e di render le forme propri del Granacci. Tutto porterebbe a credere che per questo dipinto, condotto contemporaneamente o dopo che la tavola pel Tornabuoni fu eseguita, il maestro si facesse aiutare nell' esecuzione della pittura da Sebastiano Mainardi, e che il Granacci colorisse poi le due figure di San Francesco e di San Girolamo, sia perchè il quadro fosse rimasto incompleto, sia perchè, pure essendo esso stato condotto a termine, avesse nondimeno subito tali danni da essere più tardi rinnovate quelle figure dal Granacci, con uno stile così largo e diverso, e facendo uso del colore ad olio in una tavola che era stata prima dipinta a tempera. [1]

La Vergine col Putto e Santi nel Museo di Berlino.

La stessa Galleria ha sotto il n. 84 una tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi.

Nel mezzo è figurata la Vergine che tiene seduto il Bambino Gesù sulle sue ginocchia. Questi con la destra benedice, mentre tiene nell'altra mano un piccolo globo sormontato dalla croce. Ai lati del trono, da una parte è San Paolo, dall' altra San Francesco a mani giunte in atto di preghiera, rivolto alla Vergine e al Putto. Davanti a San Paolo è Santa Chiara che tiene tra

[1] Le figure sono di grandezza naturale.

La tavola fece parte della Raccolta Solly (1821) ed è indicata nella Galleria di Berlino col n. 88. Si può riconoscere che essa doveva servire come tavola d'altare. Per la forma quasi quadrata che essa ha, è anche da supporre che dovesse essere accompagnata superiormente da una lunetta, e inferiormente da una predella.

le mani la palma ed un libro. Dinanzi a San Francesco trovasi Santa Caterina che ha parimente nelle mani la palma ed un libro, e presso ai piedi la ruota.

Nel fondo, ai lati, è dipinta una tenda alzata. Il seggio della Vergine (nella cui lunetta del dossale leggonsi le parole della Salutazione angelica) si unisce da un lato e dall' altro alla parete, sopra la quale scorgesi il cielo azzurro.

In questa tavola il gruppo della Vergine col Putto si accosta molto alla maniera di Domenico; ma nelle figure dei Santi scorgesi una certa durezza di contorni, e il colore è anche di tinte crude e rossastre nelle carni con ombre di colore scuro. Tutto farebbe credere che Domenico dipingesse la tavola in compagnia del fratello David, aiutati fors' anco dal fratello minore Benedetto.[1]

Nella stessa Galleria, sotto il n. 68, si ha una tavola rappresentante la Vergine seduta in trono sotto ad una

[1] Quando vedemmo per la prima volta questa tavola, essa era indicata nel catalogo come opera di Domenico Ghirlandaio; ora invece viene attribuita nel nuovo catalogo allo stesso Domenico, aiutato nel lavoro dai suoi scolari.

Le figure sono poco minori del naturale. Il dipinto faceva parte della Raccolta Solly e fu comprato per il Museo nel 1821.

Come si è già osservato a pag. 421 in nota, questo dipinto dovrebbe essere quello che il sig. Gaetano Milanesi suppose eseguito da Domenico e David del Ghirlandaio, per commissione data ad essi il 20 agosto 1490 da Francesco del Vernaccia, pel convento del Palco presso Prato. Ma i Santi non corrispondono a quelli che i due fratelli dovevano dipingere, perchè la tavola doveva rappresentare Nostra Donna col divin Figliuolo in collo, ed ai lati i Santi Francesco, Bonaventura, Antonio da Padova e Bernardino da Siena; e nella predella sette mezze figure. Il prezzo convenuto fu di fiorini 35 d'oro in oro larghi. Ed è, scrisse il Milanesi, certissimo che questa tavola fu fatta, giacchè si trova che ai 17 di dicembre 1492 David del Ghirlandaio fa ricevuta del final pagamento di detto lavoro. (Vedi l' atto d' allogazione e altri documenti concernenti questa tavola nel libro citato: *I quadri della Galleria* ecc. *del Comune di Prato*, descritti e illustrati, ecc. da Gaetano Guasti.) Quello che a noi par certo si è, che i caratteri del dipinto avvalorano questa ipotesi, e ammettendo ciò, converrebbe supporre che invece dei Santi ricordati (fatta eccezione del San Francesco) fossero sostituiti quelli che si vedono dipinti sulla tavola.

La Vergine col Putto e San Francesco nel Museo di Berlino.

nicchia, col Putto anch'egli seduto sulle sue ginocchia e in atto di benedire. Da un lato vedesi di tre quarti San Francesco che tiene un libro in una mano e nell'altra la croce, mentre dall'opposto lato sta di fronte un giovane Vescovo col pastorale nella destra ed un libro nell'altra mano. Questo dipinto è di pregio inferiore a quelli eseguiti da Domenico. I caratteri delle figure e l'esecuzione tecnica ricordano la maniera del cognato Sebastiano Mainardi, quando lavorava nella bottega in compagnia di Domenico e del fratello David.[1]

Ritratto di giovane donna nel Museo di Berlino.

La medesima Galleria possiede, col n. 83, un busto di giovane donna dipinto su tavola.

La giovane presa di profilo è di grandezza naturale ed è vestita alla foggia fiorentina del secolo XV. I copiosi capelli le scendono in parte ricciuti ai lati della faccia e del collo. Le copre in parte la testa un velo tenuto da una fettuccia. Attorno alla nuca le stanno tre grandi trecce di capelli riunite da cordoncini, che hanno ai lati un grande fiocco di riccioli pendenti sui capelli. Indossa un abito scuro con sopra un fine panno aderente alla persona, ornato ai lembi da un merletto. Questo panno gira attorno alla schiena ed alle spalle e scende sul davanti coprendole il seno. Al collo ha un vezzo di pietre sfaccettate in forma di fuso.

Da un lato, dietro alla figura, si vede una credenza od armadio: nella parte superiore sta appesa una ricca collana di corallo. Sul primo divisorio è una grande ampolla contenente del liquido, nel secondo un libro aperto appoggiato al fondo della credenza. Nella parte infe-

[1] Le figure sono di grandezza naturale. Anche questo dipinto era indicato come opera di Domenico, ma nel nuovo catalogo è invece attribuito a Domenico e a Sebastiano Mainardi. Fece parte della raccolta Solly (anno 1821).

Anche la forma di questa tavola farebbe credere che avesse superiormente una lunetta, e inferiormente una predella.

riore della quale vedesi una scatola con sopra una grossa spilla per ornamento del petto, con perle e una pietra preziosa in mezzo, il tutto di fine ed elegante lavoro di oreficeria. Il rimanente del fondo è formato da una parete bassa con una finestra divisa da due colonnette, attraverso alla quale scorgesi la campagna fiorita, con un fiume che vi serpeggia framezzo, e alcune colline che spiccano sull'azzurro del cielo.

Il ritratto ha qualche somiglianza con la figura già indicata per il ritratto della Tornabuoni nell'affresco di Santa Maria Novella. rappresentante l'Incontro della Vergine con Santa Elisabetta, e mostra caratteri ed esecuzione tecnica da farlo credere lavoro della scuola del Ghirlandaio. [1]

Tavola rappr. Giuditta nel Museo di Berlino.

Nella stessa Galleria, col n. 21, era indicata come opera del Mantegna una pittura su tavola, nella quale è figurata Giuditta seguìta dalla donna che porta la testa d'Oloferne. Le figure sono minori del vero.

Nel fondo, da un lato, v'è un'architettura di stile classico con un bassorilievo rappresentante guerrieri a cavallo che combattono. Da un'apertura di qua e di là scorgesi il paese. Dall'altro lato ricorre un secondo bassorilievo dentrovi un Tritone nell'acqua, che ha sul dorso una Nereide seduta. Il Tritone tiene in mano un'asta con una tabelletta sulla quale è scritta la data MCCCCLXXXVIII.

[1] Notammo già che un ritratto della medesima giovane vedevasi nella grande Esposizione di Manchester, erroneamente attribuito a Masaccio (vedi il vol. II di quest'opera, pag. 331), mentre i caratteri e l'esecuzione tecnica ci parevano quelli della scuola di Domenico. Questo dipinto su tavola apparteneva al sig. William Drury Lowe. Il ritratto della Galleria di Berlino era indicato prima come lavoro di Domenico, ma ora nel nuovo catalogo viene attribuito alla scuola del Ghirlandaio.

La grandezza di questi due ritratti dipinti su tavola è la medesima. Il quadro della Galleria di Berlino fu comperato dal Rumohr nel 1829.

I caratteri e le forme non sono quelle del Mantegna, ma della scuola fiorentina. L'esecuzione tecnica lo dimostra lavoro di qualche scolaro od aiuto di Domenico, nel tempo, come ci dice la data della tabelletta, in cui quel pittore era occupato a dipingere il coro di Santa Maria Novella.[1]

Figura muliebre nel Museo di Lindenau.

Nel Museo di Lindenau (Pohlhof) in Altemburg vi è, sotto n. 179, una figura muliebre di profilo fino a metà e di grandezza naturale. Il capo è cinto da un'aureola ed ha dappresso la ruota. Evidentemente la figura rappresenta una Santa Caterina d'Alessandria. Ha lo sguardo rivolto verso la finestra che le sta a sinistra. Al di lá di un'apertura dal lato destro scorgesi un paese. La figura è coperta da una tunica di color verde chiaro; le maniche increspate sono di lana bianca. Con la mano destra tiene una scatola sul davanzale della finestra.

In questo bel dipinto, indicato come opera di Domenico, ci è sembrato riscontrare una esecuzione tecnica, un modo di disegnare e di colorire che ricorda la maniera di Piero della Francesca, dei Pollaioli e di Andrea del Castagno. Sperammo d'avere occasione di rivedere questa pittura per istudiarla meglio, ma non ci fu possibile, e restiamo perciò incerti a quale autore attribuirla.

La Nascita di N. S. nella Galleria di Dresda.

Nella Galleria di Dresda si conserva una tavola (un tondo) attribuita a Domenico Ghirlandaio, nella quale è rappresentata la Nascita di Nostro Signore. Nel mezzo, sopra la paglia su cui è steso il manto della Vergine, che sta inginocchiata a pregare, giace il Bambino Gesù. In vicinanza del Putto vedesi San Giuseppe e la stalla.

[1] Nel nuovo catalogo il dipinto non è più indicato come lavoro del Mantegna, ma della scuola di Domenico Ghirlandaio. La pittura appartenne alla Galleria Giustiniani e fu comperata pel museo di Berlino nel 1845.

È difettoso lavoro d'un imitatore di Sebastiano Mainardi, scolaro di Domenico. Si vede distinto col n. 29. Le figure sono grandi poco più della metà del naturale.

La Vergine che adora Gesù e S. Giuseppe nella Galleria Harrach in Vienna.

La Galleria Harrach in Vienna possiede un tondo su tavola, rappresentante la Vergine che adora Gesù steso in terra. Da un lato si vede San Giuseppe presso la stalla, in un fondo di paese, coi soliti accessori.

Le carni furono restaurate: le figure sono grandi circa un quarto del naturale. È indicato come lavoro di Domenico. Benchè di una esecuzione tecnica migliore della tavola di Dresda, mostra però la stessa maniera e gli stessi caratteri dei deboli seguaci della scuola di Domenico.

La Vergine col Putto ed Angeli nella Galleria Lichtenstein in Vienna.

Nella Galleria Lichtenstein in Vienna esiste un tondo su tavola rappresentante la Madonna col Putto e sei Angeli. Non è opera di Domenico, ma d'un debole pittore fiorentino che volle seguire la maniera del Ghirlandaio e del Botticelli.

La Vergine col Putto San Giuseppe e i Magi in Lipsia.

Il Dr. H. Härtel (Lipsia) possiede un tondo su tavola, indicato come opera del Ghirlandaio, rappresentante la Vergine che adora Gesù, il quale giace sopra un panno rosso lavorato a vari colori. Stende il Putto la mano sinistra verso alcuni pastori inginocchiati da un lato: dall'altro sta San Giuseppe. Nel mezzo veggonsi il bue e l'asino presso ad un sarcofago antico ridotto a mangiatoia e portante la data MCCCCLXXXII. Sulla capanna sono due Angeli che tengono un rotolo spiegato con le parole: *Gloria in excelsis Deo.* Nel fondo si vedono alcune piccole figure. A sinistra, sopra una collina, vi è l'Angelo che annunzia ai pastori la nascita del Messia; e sotto i Re Magi, e più oltre un lago e rocce lontane con case e castelli.

La pittura è ben conservata, se si eccettua il manto

della Vergine, che è divenuto scuro. Inoltre tanto nella figura della Vergine che in quella del pastore che si trova sul davanti, notansi alcune scalfitture. Le figure sono minori del naturale.

Può dirsi che questa tavola preceda quella rappresentante lo stesso soggetto che Domenico fece per la cappella Sassetti portante la data del dipinto nel 1485. La esecuzione tecnica non è la magistrale di Domenico, ma si riconosce essere quella del più valente dei suoi scolari, quale fu il cognato Sebastiano Mainardi. Questi avrà eseguita la pittura ricavandola da una composizione del maestro e sotto la sua direzione.

Ci siamo domandati se questa pittura possa esser quel tondo con la storia de' Magi, che il Vasari ricorda come opera di Domenico conservata in casa di Giovanni Tornabuoni.[1] Gli annotatori del Vasari avvertono che il tondo fatto pel Tornabuoni « passò nel palazzo Pandolfini in via San Gallo, poi andò venduto in Inghilterra. » Ma questo dipinto potrebbe essere stato trasportato dall'Inghilterra in Germania, e se questa ipotesi non fosse fondata, si dovrebbe ritenere la pittura uno di quei molti tondi ricordati dal Vasari « che non si riveggono altrimenti per essere nelle case de' particolari. »[2]

La Vergine che adora il Putto nella Galleria Nazionale di Londra.

La Galleria Nazionale di Londra possiede, col n. 296, una tavola nella quale è rappresentata la Vergine che adora il Bambino Gesù, con ai lati un Angelo per parte. Questo dipinto fu dapprima attribuito a Domenico Ghirlandaio e poi ad Antonio Pollaiolo.[3]

1 Vedi Vasari, vol. V, pag. 69, nota 6ª.

2 Vedi Vasari, vol. V, pag. 80.

3 Nell'ultimo catalogo di quella Galleria è indicato senza nome d'autore, sotto la denominazione generica di Scuola Fiorentina del sec. XV.

Vedasi ciò che fu da noi detto in proposito di questa pittura nella *Vita del Verrocchio*, vol. VI di quest'opera, pagg. 197-198.

Ritratto muliebre nella Galleria Nazionale di Londra.

Nella stessa Galleria trovasi, sotto il n. 1230, un ritratto (un busto) di giovane donna, di grandezza minore del naturale, che si presenta di tre quarti ed è girata a destra. Indossa un busto di colore scarlatto allacciato davanti, con sopra una vita di velo trasparente avente le maniche verdi. I biondi capelli ondeggiano ai lati della faccia e sono acconciati in una foggia del tutto simile a quella dei ritratti muliebri che vedonsi negli affreschi di Santa Maria Novella in Firenze. Spicca la figura su di un fondo scuro.

La Vergine col Putto e Santi nella Raccol. Baker in Londra.

Nella Raccolta del defunto sig. Barker in Londra vedevasi una tavola rappresentante la Vergine seduta in trono col Bambino ritto sulle sue ginocchia. Tiene il Putto una delle mani sul petto in parte scoperto della madre, ed è rivolto con la testa a guardare dinanzi a sè fuori del quadro. Questo stesso motivo della Vergine seduta in trono col Bambino ritto sulle ginocchia, il quale tiene una delle mani al seno in parte scoperto della madre, lo abbiamo veduto in un dipinto di Fra Filippo Lippi che trovasi nella Galleria degli Antichi Maestri nell'Accademia delle Belle Arti in Firenze.[1]

Ai lati stanno un Angelo per parte in atto di adorare, ed i Santi Giovanni Battista, Bonaventura, Giacomo e Caterina, due di qua e due di là. Sul cornicione dell'architettura sostenuta da colonne veggonsi due Angeli, uno per parte, che tengono un festone di fiori sospeso sul capo della Vergine. Ai lati stanno altri Angeli ed un vaso. Il tutto stacca sul cielo azzurro.

Le figure sono di grandezza quasi naturale: il colore è rossastro e alquanto crudo nelle tinte, ma porta l'impronta della scuola del Ghirlandaio. Ciò si nota più specialmente nelle figure di San Giovanni Battista e di Santa Caterina. Nel rimanente invece pare a noi

[1] Vedi il vol. V di quest'opera, pag. 223.

di riscontrare la prima maniera del Granacci, quando seguiva quella di Domenico suo maestro.

La Vergine col Putto nella Raccolta Eastlake in Londra.

Nella Raccolta del defunto sir Charles Eastlake in Londra, vedemmo un quadro rappresentante la Vergine (che è poco più di mezza figura in grandezza naturale), veduta quasi di fronte, in atto di guardare il Putto da lei tenuto tra le braccia. Il Putto è in parte coperto da un velo, e sta in modo da poter vedere la Madre.

Le figure hanno forme piuttosto pesanti; la Vergine è sovraccarica di vesti. I lineamenti sono piacenti, ma l'esecuzione tecnica e il colore si mostrano alquanto diversi ed inferiori alla bella maniera di Domenico, cui viene attribuito il dipinto. Ad ogni modo è sempre un bel quadro. Potrebbe essere opera di un imitatore del Ghirlandaio, che prendesse la composizione da un disegno di qualche maestro, forse del Verrocchio, come pur fece talvolta anche Domenico.

Ritratto virile nella Mostra di Manchester.

Nella Grande Mostra di Manchester vedevasi un ritratto virile dipinto su tavola, di grandezza poco minore del naturale. Questa figura si presenta di tre quarti, rivolta a sinistra per guardare dinanzi a sè. La persona ritratta mostra l'età di 35 anni circa. Veste il costume fiorentino del secolo XV; porta in capo un berretto di color rosso cinabro, e i capelli copiosi e ricciuti gli scendono ai lati della testa. Attorno al collo si scorge il colletto della bianca camicia. Dalle aperture dell'abito di color rosso lacca aderente alla persona, vedesi la manica di color verdone della sottoveste. Stacca per tono sul fondo formato da un verdeggiante paese, nel cui mezzo scorre un fiume con colline e montagne.

Questo ritratto, di proprietà del sig. William Drury Lowe, era indicato col n. 67 come opera di Masaccio,[1]

[1] Vedi il vol. II di quest'opera, pag. 331.

ma i caratteri e l'esecuzione tecnica palesano invece la maniera del Ghirlandaio.

I Santi Nicola e Domenico nella Galleria d'Oxford.

Nella Galleria dell'Università d'Oxford sono indicati come opera di Domenico due infelici lavori di qualche imitatore della sua scuola, rappresentanti San Nicola e San Domenico.

San Giorgio nella Mostra di Dublino.

Nella Mostra Internazionale di Dublino vedevasi tra le opere ivi esposte un quadro rappresentante la mezza figura di San Giorgio vestito dell'armatura, che apparteneva al marchese di Lotthian. Era indicato come opera di Domenico, ma i caratteri lo dimostrano lavoro d'un suo scolaro, forse del Mainardi.

Ritratti nella Galleria del Louvre.

Nella Galleria del Louvre si conserva il ritratto d'un vecchio corpulento e tarchiato che si presenta a noi di tre quarti. Ha la testa grossa, ossuta ed angolosa, la fronte alquanto depressa ed è quasi calvo, con pochi capelli bianchi ai lati, in vicinanza dell'orecchio. Da un lato delle tempie gli si scorge un neo. Il naso, nel mezzo alquanto depresso, termina grosso, di brutta forma e con alcuni porri. Le sopracciglia sono bianche e grandi, grossi gli occhi, larga e grande è la bocca, come la mandibola. Il mento corto termina piccolo; ha poi il collo corto, grosso e pingue. Sebbene la figura abbia forme e lineamenti sgradevoli, mostra però che la persona ritratta doveva essere qualche buon vecchio di condizione signorile. Indossa una veste rossa foderata di pelli, e dalle spalle gli pende il cappuccio. Sta rivolto in atto sorridente verso un giovanetto (forse un suo congiunto) che gli è corso incontro, e il vecchio sembra si muova per abbracciarlo.

Il giovanetto si presenta quasi di profilo: ha il braccio sinistro alzato per passare la mano aperta presso la spalla destra del vecchio che guarda con affetto. È una bella figura con lunghi capelli ricciuti.

Indossa un corpetto rosso; le maniche della sottoveste sono di color verdone scuro. Porta in capo un berretto rosso. Questa figura fa un bel contrasto coi lineamenti e le forme del vecchio.

Il fondo è formato da un interno di stanza: le figure staccano sul fondo oscuro della parete. Da un lato s'apre una finestra, al di là della quale scorgesi da lungi la campagna verdeggiante con una strada nel mezzo; più da lungi vedesi un corso d'acqua fiancheggiato da montagne che staccano sul cielo azzurro.

I caratteri di questo dipinto ci rivelano la mano di Domenico. È infatti un lavoro pieno di verità e di naturalezza. La pittura sofferse per soverchia pulitura, la quale qua e là ha portato via in parte il colore. Al primo vederla non produce un'impressione favorevole. [1]

La Vergine col Putto nella Raccolta Reiset in Parigi.

Faceva parte della Raccolta Reiset di Parigi, ed ora appartiene alla Galleria del duca d'Aumale una tavola rappresentante la Vergine col Bambino in un fondo di paese. Le figure sono di grandezza quasi naturale. È indicata come opera di Domenico: mostra caratteri ed esecuzione tecnica che la fanno somigliare alla pittura rappresentante la Vergine col Putto dianzi ricordata, che faceva parte della Raccolta di sir Charles Eastlake in Londra. [2]

[1] La tavola che pervenne dalla casa Frescobaldi di Firenze, è esposta nella Galleria del Louvre, ma non era stata ancora posta in catalogo.

La figura del vecchio è un busto: il fanciullo è dipinto fin sotto alle braccia. Le due figure sono di grandezza naturale.

[2] Altri dipinti sono ricordati i quali andarono perduti, o di cui non si conosce quale fine abbiano fatto. Queste pitture sono le seguenti:

« In Santa Croce » in Firenze, dipinse « all'entrata della chiesa a man destra la storia di San Paolino. » (Vasari, vol. V, pag. 67; e Albertini, *Memoriale*). Nella stessa chiesa fece un quadretto della Visitazione (Richa, vol. I, pag. 238). In Santa Maria degli Ughi, la Vergine col Bambino Gesù fra due Santi, pittura restaurata nel 1731 da F. M. Pacini (Richa, vol. III, pag. 183). Nella nota 3ª a pag. 70 del

DISCEPOLI DI DOMENICO.

Fra i discepoli di Domenico, il Vasari[1] annovera i due suoi fratelli David e Benedetto. Abbiamo già osservato che David dall'anno 1476 in poi è assai di sovente ricordato come compagno di Domenico nei lavori che a questo venivano affidati. Anche per l'esecuzione delle opere di musaico, Domenico si sarà spesso servito di David. È a ritenere che Domenico fornisse i disegni e dirigesse il lavoro del fratello. Benedetto fu certo di minore aiuto. Ma dell'opera dei due fratelli di Domenico non parleremo ora, seguendo il Vasari che ne discorre

vol. V del Vasari, si ricorda che nel 1785 fu demolita questa chiesa di Santa Maria degli Ughi e che la pittura che era sopra la porta, rimase in conseguenza distrutta. In casa di Giovanni Tornabuoni era « un tondo con la storia de' Magi » (Vasari, vol V, pag. 69). « Allo Spedaletto » dipinse « per Lorenzo vecchio de' Medici, la storia di Vulcano (Vasari, vol. V, pag. 69-70); all' Arte de' Linaiuoli in Firenze, un tabernacolo (Vasari vol. V, pag. 70); alla Compagnia di San Lorenzo in Santa Maria Novella, un quadro d'altare (Richa, III, pag. 104); per la Compagnia della Scala, una Madonna (Richa, III, pag. 108). Per « Giovanni Tornabuoni dipinse al Casso Maccherelli, sua villa poco lontano dalla città, una cappella in sul fiume di Terzolle, oggi (cioè al tempo del Vasari) mezza rovinata per la vicinità del fiume » (Vasari, vol V, pag. 79). Nella Badia di Settimo « lavorò la facciata della maggior cappella a fresco; e nel tramezzo della chiesa, due tavole a tempera » (Vasari, vol. V, pag. 80). Dipinse inoltre Domenico la « facciata dell'Opera » in Pisa (Vasari, vol. V, pagg. 80-81); in « Santa Maria Nuova (in Firenze) nel cimiterio, sopra una porta, un San Michele in fresco armato » (Vasari, vol V, pag. 81, ricordato anche dall'Albertini nel suo *Memoriale*). Una nota al Vasari ci avverte che questo San Michele andò perduto nelle variazioni fatte alla fabbrica.

Delle opere di Domenico, di David e del Mainardi ricordate dal Vasari nella Badia di Passignano (vol. V, pag. 81) non vedesi presentemente che il Cenacolo. « Al signor di Carpi (Domenico) dipinse una tavola » (Vasari, vol. V, pag. 82). I musaici ricordati in Siena dal Vasari (vol. V, pagg. 82-83) più non esistono, e così non esistono le pitture del palazzo Spannocchi in Siena (Vasari, vol. V, pag. 84).

[1] Vol. V, pag. 85.

nella Vita di Ridolfo figlio di Domenico.[1] Così avremo occasione di parlar di nuovo del Granacci (mentovato dal Vasari fra i discepoli di Domenico), il quale per ragione d'età non poteva trovarsi, come abbiamo veduto, nella bottega dei fratelli Ghirlandai se non negli ultimi anni della vita di Domenico. Egli è infatti ricordato come uno di quei pittori che, morto Domenico, condusse a termine con David ed altri pittori la tavola dell'altar maggiore che era in Santa Maria Novella.[2]

Quanto al Buonarroti che il Vasari annovera pure tra i discepoli di Domenico, sappiamo che nel 1488 fu dal padre suo, Ludovico di Lionardo, messo ad apprendere l'arte sotto Domenico e David suo fratello.[3] Il giovane Buonarroti contava 14 anni d'età al tempo in cui Domenico, David e Bastiano Mainardi lavoravano per Giovanni Tornabuoni, cioè due anni prima del compimento dei dipinti in Santa Maria Novella. Il Vasari solo ricorda che Domenico stupiva vedendo il giovane Michelangelo fare « alcune cose fuor d'ordine di giovane; perchè gli pareva, che non solo vincesse gli altri discepoli, dei quali aveva egli numero grande, ma che paragonasse molte volte le cose fatte da lui come maestro. Avvenga che uno de' giovani, che imparava con Domenico, avendo ritratto alcune femine di penna, vestite, dalle cose del Grillandaio, Michelagnolo prese quella carta, e con penna più grossa ridintornò una di quelle femine di nuovi lineamenti, nella maniera che arebbe avuto a stare perchè istesse perfettamente: che è cosa mirabile a vedere la differenza delle due maniere,

[1] Il Vasari parla di David, Benedetto e Ridolfo Ghirlandai nel vol. XI, pag. 284. Di David e Benedetto abbiamo fatto parola nell'edizione inglese di quest'opera, vol. III, cap. XVI.

[2] Vedi Vasari, *Vita del Granacci*, vol. IX, pag. 218, e anche l'edizione inglese di quest'opera, vol. III, cap. XVI, pagg. 534 e segg.

[3] Vasari, vol. XII, pag. 160.

e la bontà e giudizio d'un giovanetto così animoso e fiero, che gli bastasse l'animo correggere le cose del suo maestro. Questa carta è oggi appresso di me, tenuta per reliquia, che l'ebbi dal Granaccio per porla nel Libro de' disegni, con altri di suo avuti da Michelagnolo; e l'anno 1550, che era a Roma, Giorgio la mostrò a Michelagnolo, che la riconobbe ed ebbe caro rivederla, dicendo per modestia, che sapeva di questa arte più quando egli era fanciullo, che allora che era vecchio. Ora avvenne che lavorando Domenico la cappella grande di Santa Maria Novella, un giorno che egli era fuori, si misse Michelagnolo a ritrarre di naturale il ponte con alcuni deschi, con tutte le masserizie dell'arte, e alcuni di que' giovani che lavoravano. Per il che tornato Domenico e visto il disegno di Michelagnolo, disse: Costui ne sa più di me; e rimase sbigottito della nuova maniera e della nuova imitazione che dal giudizio datogli dal cielo aveva un simil giovane in età così tenera; che in vero era tanto, quanto più desiderar si potesse nella pratica d'uno artefice che avesse operato molti anni. »[1]

Questa narrazione è tale da credere che qualcosa di vero vi sia. Per tradizione si vuol riconoscere la mano del giovane Buonarroti nelle figure vedute di schiena nell' affresco dell' Incontro di Santa Elisabetta con la Vergine, le quali, nel secondo piano, guardano in basso, dal finto parapetto. A noi sembra però che sia per la maniera, sia per la tecnica esecuzione, queste figure non differiscano in nulla dal rimanente della pittura. Se Michelangelo ha avuto parte in quell'affresco, vi deve aver lavorato sempre come scolaro insieme con gli altri giovani, il cui lavoro era sorvegliato da Domenico e David, ed all'occorrenza ripassato dallo stesso Domenico.

[1] Vasari, vol. XIII, pag. 161.

Di Niccolò Cieco (altro dei discepoli di Domenico ricordati dal Vasari) nulla sappiamo. Forse è quel Nicolaio che lavorò nella tavola dell'altar maggiore che era in Santa Maria Novella.[1]

L'altro discepolo mentovato dal Biografo aretino, per nome Jacopo del Tedesco, si trova di nuovo ricordato dal Vasari nella Vita di Ridolfo Ghirlandaio, come uno di quelli che lavorarono nella tavola per l'altare della cappella maggiore in Santa Maria Novella.[2] Dell'altro discepolo Jacopo dell' Indaco siamo venuti a sapere che egli nacque nel 1476 e morì nel 1534.[3]

Dell' ultimo discepolo di Domenico ricordato dal Vasari, Baldino Baldinelli, null'altro sappiamo se non che egli nacque « nel 1476 da Antonio d'Ubaldino del Rosso, corazzaio, detto anche de' Baldinelli, e che viveva ancora nel 1515. »[4]

Bastiano Mainardi da S. Gimignano.

Il più valente di tutti gli scolari ed aiuti che ebbe Domenico fu Bastiano Mainardi da San Gimignano, il quale fu sempre, per tutto il tempo in cui visse Domenico, con i due fratelli Ghirlandai, e loro compagno ed aiuto nei lavori che eseguirono. Ci racconta anzi il Vasari che « per la servitù e gentilezza di Bastiano, sendosi così bene portato, giudicò Domenico che e' fosse degno d'avere

[1] Vedi Vasari, vol. V, pag. 85; e a pag. 398, in nota, di questo nostro volume.

[2] Idem, vol. V pag. 85, e vol. XI, pag. 285. Vedi anche a pag. 398 di questo volume. Nella *Vita di Andrea del Sarto*, vol. VIII, pag. 266, leggesi in nota: « Iacopo di Sandro, che il Vasari nomina ancora nella Vita del Buonarroti, noi crediamo essere una ed istessa persona di Iacopo del Tedesco, scolare di Domenico del Ghirlandaio, ricordato nella Vita di questo ed in quella di Rodolfo suo figliuolo. Nel libro Rosso *Debitori e Creditori*, più volte citato, si trova, sotto l'anno 1503, Iacopo d'Alessandro del Tedesco. Ma non mai Iacopo del Tedesco, o Iacopo di Sandro. » Vedi anche il Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 277.

[3] Vedi Vasari, vol. VI, pag. 133 e segg., nonchè il Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 679, in nota.

[4] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 277, in nota.

una sua sorella per moglie; e così l'amicizia loro fu cambiata in parentado: liberalità di amorevole maestro, rimuneratore delle virtù del discepolo acquistate con le fatiche dell'arte. »[1]

Il Pecori poi ci dice che Sebastiano, figlio di un Bartolo Mainardi di San Gimignano, sposò Maria Alessandra, sorella di Domenico Ghirlandaio (nata nel 1475), dalla quale ebbe « cinque figli al cui amore fu circa al 1515 rapito. »[2] Sebastiano morì nel settembre del 1513. [3] Non si conosce l'anno della sua nascita, ma è certo che poca differenza d'anni doveva esservi tra lui e i cognati Domenico e David.

Come abbiam già veduto, il Vasari racconta che Bastiano Mainardi « andando con Domenico a San Gimignano, dipinsero a compagnia la cappella di Santa Fina. »[4] Abbiamo anche veduto che nel 1475 Bastiano Mainardi dipingeva nella pieve di San Gimignano, e si avvertì che vi potè essere andato da Firenze insieme con Domenico e con Pier Francesco di Bartolommeo prete, della stessa città. Abbiamo altresì ricordato il pagamento fatto il 14 febbraio dell'anno 1474 a Domenico da Firenze, a Pier Francesco di Bartolommeo prete di quella città, ed a Sebastiano Mainardi per la cortina dell' altar maggiore.[5] Così possiamo credere che il detto Mainardi anche assistesse Domenico nell'esecuzione dei dipinti della

[1] Vedi vol. V, pag. 84.

[2] Pecori, op. cit., pag. 495-496.

In nota aggiunge: « Nulla avvi di certo intorno all'anno di sua morte; se non che trovando nei citati *Ricordi* di P. Emilio, che Niccolò, uno dei figli di Sebastiano, era nel 1515 sotto i tutori, ne ho dedotta la indicata epoca. »

[3] Nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 277, si riferisce che Bastiano « morì nel settembre del 1513, lasciando un figliuolo di nome Niccolò. L'Alessandra poi passò alle seconde nozze con Antonio di Salvi Salvucci, orefice fiorentino, al quale sopravvisse. »

[4] Vol. V, pagg. 83-84.

[5] Vedi a pag. 201 di questo volume.

cappella di Santa Fina. Infatti il Pecori riferisce che sono attribuiti al Mainardi i quattro Evangelisti della vòlta e le sei immagini di San Gimignano, di San Niccolò e dei santi vescovi che si vedono al disopra del cornicione, come pure i sei Profeti dipinti negli angoli delle arcate.[1] A noi parve di riconoscere la mano di Sebastiano Mainardi nella esecuzione dell'affresco portante la data dell'anno 1482, che rappresenta la Salutazione Angelica, ricordato nell'oratorio di San Giovanni Battista annesso alla Pieve di San Gimignano.[2] Così ci sembrò di scorgere la mano di Sebastiano, come aiuto o cooperatore, nel tondo su tavola rappresentante l'Adorazione dei Pastori che trovasi a Lipsia, e porta la data dell'anno 1482.[3]

La Salutazione Angelica nell' Oratorio annesso alla Pieve di S. Gimignano

L' Adorazione dei Pastori in Lipsia.

I Santi Iacopo Maggiore, Girolamo e Piero nella sagrestia di Santa Maria de' Pazzi.

Così, per i caratteri della pittura, pensammo che fosse dipintà da Sebastiano la tavola, attribuita a Cosimo Rosselli, che vedemmo nella sagrestia di Santa Maria de' Pazzi. In essa è dipinto, con figure di grandezza naturale sotto a finte nicchie, da un lato Sant'Iacopo Maggiore, nel mezzo San Girolamo, e dall' altro lato San Piero.[4] Le figure di Sant'Iacopo Maggiore e di

[1] Op. cit., pagg. 519-520. Vedesi anche ciò che fu detto discorrendo degli affreschi di quella cappella, a pag. 226 e segg.

[2] Vedi quello che abbiamo detto in proposito a pag. 252.

[3] Riscontra quanto fu detto a pag. 469 e seguenti.

[4] Sant'Iacopo Maggiore ha la testa coperta da folti capelli che scendono ai lati della faccia e del collo: anche il mento è coperto dalla barba. Indossa una tunica azzurra ed è in parte coperto da un manto rosso con fodera gialla. Ha i sandali ai piedi. Nella mano destra abbassata tiene il lungo bordone che appoggia sul pavimento e alla spalla, mentre nell' altra mano pure abbassata tiene un libro chiuso. Si presenta a noi di fronte, ma è rivolto alcun poco alla sua sinistra per guardare dinanzi a sè verso San Girolamo.

San Girolamo è dipinto di fronte come in atto di meditare. Nella mano destra tiene la penna e nell'altra abbassata un libro chiuso. La testa è di forma ovale, ma regolare; i capelli cadono ai lati del capo; il mento è coperto dalla barba. Veste un camice con sopra un largo manto rosso, foderato d'ermellino. In vicinanza al Santo, sul pavimento, è il cappello cardinalizio.

San Pietro ha la testa calva, coperta solo ai lati, sulle tempie, da

San Pietro ricordano lo stile ed il fare grandioso, le forme, il drappeggiare e l'esecuzione tecnica che si osservano nei dipinti di Santa Maria Novella nelle figure di San Giovacchino e del sacerdote che scaccia il Santo fuori del tempio.[1]

Noi pensammo che questa tavola fosse dipinta dal Mainardi in bottega di Domenico, nel tempo in cui era già progredito il lavoro di Santa Maria Novella. La figura di San Girolamo, che era condotta a tempera, fu ridipinta ad olio, e con una esecuzione tecnica e con forme che ricordano quelle dei seguaci di Fra Bartolommeo.[2]

pochi capelli che girano dietro la testa. Ha il mento con folta barba grigiastro-bianca. Veste una tunica verde e un manto giallo che in parte lo copre. Ha i sandali ai piedi. Si presenta di fronte, allo stesso modo di Sant' Iacopo Maggiore, rivolto alcun poco alla sua destra verso San Girolamo, con la testa piegata verso quella parte e con gli occhi intenti a guardare dinanzi a sè fuori del quadro. Nella mano del braccio destro piegato al petto tiene le chiavi, mentre nell' altra abbassata ha un libro chiuso.

[1] Vedi questo volume a pag. 331.

[2] Le tre finte nicchie nelle quali stanno i tre Santi terminano a conchiglia, sostenute da pilastri, e sono di marmi colorati con fino lavoro a fogliame rilevato coll'oro. Così pure a fini, variati ed eleganti ricami in oro sono le orlature delle vesti dei due Santi Iacopo Maggiore e Pietro. In queste parti laterali il colore ha perduto qua e là alquanto della sua vigoria, ed è in più luoghi, dove più e dove meno, mancante e sbiadito.

Dopo pubblicata l'edizione inglese di quest'opera, la tavola fu portata nella Galleria degli Ufizi. Accortisi che la figura di San Girolamo era un ridipinto, con molta cura si tolse e si potè vedere che sotto era eseguito a tempera, e nello stesso modo che le altre due figure ai lati, un Santo Stefano, di espressione giovanile, che si presenta di fronte allo spettatore, ma con posa simile a quella della sovrapposta figura di San Girolamo. Invece di tenere nella mano destra la penna, tiene la palma. Indossa la veste da diacono (cioè il camice bianco e la tunica rossa con le maniche larghe) ed un manto verde lumeggiato in giallo, con fini e variati ricami in oro sia nelle orlature delle vesti che nel mezzo del petto.

La tavola fu restaurata diligentemente e trovasi ora esposta nella Galleria degli Ufizi, nella terza sala della Scuola toscana col n. 1315, e non è più indicata come opera di Cosimo Rosselli, ma bensì come opera di Sebastiano Mainardi. Fra queste tre figure, grandi al naturale, quella di Santo Stefano è la migliore di tutte, e più nella maniera del Ghirlandaio.

Nostra Donna e S. Tommaso in Santa Croce di Firenze.

A Firenze nella cappella Baroncelli e Bandini in Santa Croce, Sebastiano Mainardi dipinse, secondo il Vasari: « una Nostra Donna che va in cielo; ed a basso, San Tommaso che riceve la Cintola; il quale è bel lavoro a fresco. »[1]

Nel mezzo sul davanti è posto in iscorcio il sepolcro marmoreo pieno di fiori. In vicinanza, per terra, è il coperchio di esso, e dall'altro lato sta il giovane San Tommaso, veduto di profilo, con un ginocchio a terra e con le mani giunte a preghiera ed in parte alzate. Con la testa e gli occhi è rivolto, pieno di fervore, alla Vergine che appare a noi di fronte nel mezzo del dipinto, seduta sulle nubi entro una mandorla piena di pagliuzze dorate, circondata da Serafini e Cherubini e portata in cielo da sei Angeli, tre per parte. Ha la testa alcun poco piegata per guardare il Santo, al quale con le braccia stese porge la lunga cintola. In alto sopra la Vergine vedesi di fronte a noi, tra le nubi, la mezza figura dell'Eterno che con la testa alquanto abbassata guarda la divina Madre. Con la mano destra imparte la benedizione. Ai lati dell'Eterno è un Angelo per parte. Il primo prega a mani giunte, con la testa e con lo sguardo rivolti a guardare in basso; il secondo ha le braccia incrociate e le mani su quelle, ed è intento ad osservare l'Eterno.

Superiormente vedesi dipinta l'arme dei Baroncelli: inferiormente, attorno al sepolcro ed a San Tommaso, il fondo rappresenta un paese montuoso, qua e là coperto da alberi ed erbe. Nella pianura scorre un fiume che dal fondo viene sin presso al centro, girando da

[1] Vol. V, pag. 84.

L'Albertini ricorda nel suo *Memoriale* questo affresco come opera di Domenico Ghirlandaio; ma i caratteri della pittura la rivelano opera di Sebastiano Mainardi.

un lato fiancheggiato da alcuni edifici. Il cielo è in parte coperto da nubi.

Questa composizione, per essere di figure maggiori del naturale su di una grande parete, ha qualcosa di vuoto e di slegato. La figura del San Tommaso non difetta d'espressione, di movimento naturale, e di buone proporzioni. La Madonna, benchè sia in tutto inferiore alle Sibille che adornano la vòlta della cappella Sassetti in Santa Trinita, pure le ricorda. Gli Angeli hanno caratteri non troppo piacenti, forme magre e movimento alquanto inanimato: mettono in evidenza i germi di quei difetti che più specialmente sono visibili negli Angeli in atto di volare, che si osservano nelle opere di Domenico, i quali non sono certamente le parti migliori dei suoi dipinti. [1]

Tabernacolo in S. Gimignano.

Trovasi in San Gimignano un affresco malandato, scolorito ed in parte anche mancante, nel quale il Mainardi mostra di aver seguito la maniera del suo maestro. [2] È questo un tabernacolo in via San Giovanni, con figure di grandezza press'a poco naturale. Vi è figurata la Vergine col Putto entro un cerchio variopinto circondato da Serafini e Cherubini, che manda raggi di luce attorno. Essa tiene seduto sul suo ginocchio sinistro il Putto, che guarda fuori del dipinto dinanzi a sè ed imparte la benedizione. Nel fondo rimangono tracce della pittura d'un paese e dell'azzurro del cielo.

Nello spessore dell'arco, da un lato a sinistra di chi osserva, manca del tutto la pittura. Nell'altro lato

[1] L'affresco ha alquanto sofferto. È cresciuto di tinte ed è qua e là macchiato. Vi sono inoltre alcune parti scolorite, e le vesti, specialmente quelle degli Angeli e dell'Eterno, sono ripassate con colore. Il dipinto ha perciò perduto molto della sua originalità.

[2] Da quando vedemmo per la prima volta quest'affresco, il suo stato di conservazione è andato sempre più peggiorando, e se non si prende qualche provvedimento sollecito, il dipinto andrà a perdersi del tutto.

è rimasta solo porzione della figura d'un Santo vescovo, sotto ad una finta nicchia. Nella curva dell'arco v'è anche porzione della pittura a finti marmi, e in mezzo si vede la colomba simbolo dello Spirito Santo.

Vergine col Putto e Santi nella Collegiata di S. Gimignano.

Nella collegiata di San Gimignano, appesa alla parete nel mezzo del coro sotto alla finestra, v'è una tavola d'altare del Mainardi con figure di grandezza naturale.

In alto, entro ad un cerchio da cui si spandono attorno raggi di luce, è dipinta la Vergine seduta di fronte allo spettatore. Tiene il Putto ritto sul suo ginocchio sinistro, ed ha la testa rivolta verso di lui. Il Putto si regge abbracciato al collo della Madre, volgendo la testa e lo sguardo dinanzi a sè fuori del quadro.

Questo gruppo è una ripetizione di quello che abbiamo già ricordato nella tavola che ora si trova in Monaco, e che come fu detto formava la parte centrale della tavola dipinta da Domenico per l'altare della cappella maggiore in Santa Maria Novella in Firenze.[1] Il qual gruppo fu anche ricordato discorrendo d'un'altra tavola che trovasi ora a Berlino indicata col num. 88.[2] Questa parte del quadro del Mainardi in San Gimignano è la cosa meglio eseguita: il grazioso motivo ivi espresso, fu tolto, come dicemmo, da un'opera del maestro.

Inferiormente, a sinistra di chi osserva, sono dipinti San Gimignano, San Niccolò e Santa Maria Maddalena; a destra San Giovanni Battista, Santa Fina ed un altro Santo.

Le figure staccano per tono su di un fondo di paese e sul cielo azzurro. Fu già da noi notato che nel San Giovanni Battista della tavola di Berlino (che trovasi al posto corrispondente del San Giovanni Battista di que-

[1] Vedi questo volume a pag. 309 e seguenti.
[2] Vedi quanto fu detto a pag. 462.

sta tavola di San Gimignano) si osservano caratteri, forme ed un movimento che mostra, per così dire, il germe dei difetti riconosciuti nella figura del San Giovanni di questa tavola in San Gimignano, nella quale l'arte è inferiore in tutto, e il dipinto ha una certa durezza di contorni ed un colorito alquanto crudo; le tinte poi sono tristi ed accese con ombre bigiastro-scure. In una parola vi si vede l'arte di Domenico peggiorata nelle mani del Mainardi, dopo la morte del maestro, per difetto di direzione e di consigli.[1]

Pitture nella Chiesa di Sant'Agostino in S. Gimignano.

Nella chiesa di Sant'Agostino parimenti in San Gimignano, sul muro in vicinanza alla sagrestia, dipinse da un lato, di grandezza naturale, San Gimignano vestito dei suoi abiti pontificali e con la mitra in capo. Il Santo è seduto, e si presenta a noi alquanto di fianco. Con la sinistra tiene il lungo bastone del pastorale che poggia sulla soppedana.[2] Ha la destra alzata in atto di benedire tre personaggi sangimignanesi i quali gli stanno dinanzi inginocchiati, e sono Mattia Lupi, Domenico Mainardi, celebre cronista, e Nello Nelli de' Cetti insigne giureconsulto, come ci dice l'iscrizione che vi sta sotto nel finto basamento marmoreo.[3] La pittura ai lati

[1] Questo dipinto del Mainardi ha sofferto danni cagionati dall'acqua piovana che, penetrando attraverso ai vetri della finestra, passava sul muro e sulla pittura, per modo che il colore manca a strisce dall'alto al basso. La parte più offesa è la figura della Vergine. Il dipinto è però danneggiato o mancante anche in altre parti. Questa pittura fu in questi ultimi anni tolta dalla chiesa e appiccata al muro sopra la porta nell'interno della sagrestia.

[2] Sulla soppedana è scritto: SAN · GEMIAN · SILVIACI · PPLI · GUBERNATOR ·

[3] Le iscrizioni riportate dal Pecori, opera citata, pag. 539, sono queste:

I. Mathias patriae, reliquisque piissimus hic est,
Lupius in Petri relligione nitens.
Rethore, Silviadae, simul hoc gaudete poeta
Spargite purpureas huius in ore rosas.

II. Dominici Mainardi Gemin. Pontificii juris peritissimi ob inte-

è chiusa da finti pilastri con basi e capitelli che sostengono una dipinta cornice.

Inferiormente sono coloriti due bassi pilastri con basi e capitelli, i quali sostengono il basamento con le iscrizioni. Più in basso, entro un vano, è dipinto a finti marmi colorati un sarcofago di porfido di forma classica,[1] nel quale giace Domenico Strambi appellato il Dottore parigino, come ci dice la scritta che leggesi nella finta tabella in mezzo dell' urna.[2] È steso supino con la testa appoggiata sopra i cuscini, e vedesi di profilo. È vestito dell'abito monacale. Ha appoggiato al petto un libro chiuso, sul quale tiene le mani l' una sull' altra.

gerrimos eius mores, ac singularem doctrinam curiae Car. Cam. App. generalis auditoris, Sexto Decretalium scriptis suis accuratissime explanato ubique clarissim, et.

III. Nelli eius conterranei, Caesarei juris consultissimi, ob insignes virtutes ac praestantiam fidei munere civitatis a Florentinis decorati, multis ac dignissimi eorum legationibus functi: opere *de bannitis* inscripto; consiliisque suis in magno pretio habitis ac aliis operibus celeberrimi, Dominicus sacrae Theologiae magister patrio impulsus amove has effigies Deo Optimo Maximo et tibi, Dive Geminiane, gratias agentium, perenne Geminianensis gloriae monumentum faciendas curavit. A · D · MCCCCLXXXVII.

1 Questa sepoltura ricorda quella bellissima di Giovanni e di Piero di Cosimo de' Medici, eseguita dal Verrocchio, nella sagrestia di San Lorenzo in Firenze.

2 Lo Strambi, come ci racconta il Pecori, fu quello che fece dipingere da Benozzo anche gli affreschi che si vedono in questa stessa chiesa. L'iscrizione è la seguente:

DOMINICUS DOCTOR PARISINUS IN HAC JACET URNA
QUI HUIC TANTA PIUS CONTULIT ECCLESIAE.
GLORIA, FAMA, DECUS, SIMUL ET PIA FACTA MERENTUR
SILVIADAE UT DICANT PAX, REQUIESQUE SIBI
MCCCCLXXXVIII

La data con la quale termina l'iscrizione non è riferita dal Pecori. Ma se si osservano attentamente queste iscrizioni, vi si riscontrano sotto ad esse qua e là alcuni indizi di altre lettere. È da ritenere che tali iscrizioni fossero in alcune parti rifatte; però le date degli anni 1487 e 1488 non sono state rinnovate, e quindi sono da aversi per le originali.

La data dell'anno 1487 che trovasi nell'iscrizione sotto alle tre figure dei personaggi sangimignanesi eseguite per commissione dello Strambi, ed il fatto che lo Strambi è figurato morto nella pittura sottostante che porta la data dell' anno 1488, fanno ritenere che il Mainardi eseguì nel 1487 la parte superiore della pittura, e che, morto l'anno seguente l'ordinatore, vi aggiunse sotto, nel modo descritto, la salma di lui.

Secondo quello che riferisce il Pecori, Mattia Lupi sarebbe morto in Prato ai 24 di settembre del 1468;[1] Domenico Mainardi[2] l'anno 1422, e Nello de' Cetti l'anno 1430.[3] Da ciò si comprende che il pittore non potè quindi ritrarre le loro immagini dal vero, ma da altri ritratti o su indicazioni avute. In essi si riscontrano peraltro tipi, forme e caratteri diversi, secondo l'età e la condizione loro, in modo da ingannare lo spettatore facendogli credere di trovarsi dinanzi a tre ritratti eseguiti dal naturale. Non altrettanto può dirsi della figura del Santo, che mostra tipo e forme alquanto meschine. Nel ritratto dello Strambi si notano invece lineamenti naturali e pieni di verità, e un fare largo ed una tecnica più franca.[4]

Narra il Pecori che « nella parete di faccia presso alle campane era un altro affresco della stessa mano e per lo stesso committente, che rappresentava San Pietro Martire in mezzo a F. Giunta Agostiniano e a F. Giovanni Coppi domenicano, tutti sangimignanesi illustri

[1] Vedi op. cit., pag. 485 e segg.

[2] Idem, pag. 473 e segg.

[3] Idem, pag. 475 e segg.

[4] Il dipinto fu restaurato, e qua e là ritoccato con colore, specialmente nella pittura della parte di sotto, ove è figurato lo Strambi morto. La parte inferiore del finto sarcofago è nascosta in parte dal pavimento della chiesa che fu rialzato all'intorno. Eseguiti questi lavori, la pittura fu circondata da una bassa cancellata di ferro.

per santità e per ecclesiastica dottrina. Sotto eravi scritto:

« *Quos tulit haec patria insignis simulacra virorum*
Relligione sua simul, ingenioque intentum
Dominicus doctor Mainardum pingere jussit,
Iunta tuam mire descripsit, Bartole, vitam;
Sanguine coelestem Petrus conscendit ad aulam;
Historiam placido fini deditove Ioannes MCCCCLXXXVIII.

« Un fulmine cadutovi per il campanile, offese tanto l' intonaco che tolto ne fu affatto l' affresco. » [1]

In questi anni 1487 e 1488 ferveva il lavoro che Domenico insieme con David eseguivano in Santa Maria Novella a Firenze. Con loro trovavasi anche, come sappiamo, il Mainardi. Si potrebbe perciò credere che, eseguito dal Mainardi il primo dipinto dell' anno 1487 in San Gimignano, che era di sole quattro figure (l' esecuzione del quale per un artista di quella età non richiedeva gran tempo, attesa l' educazione e la pratica che doveva avere nell' esercizio dell' arte), tornasse subito dopo in Firenze a lavorare coi fratelli Ghirlandai; che si recasse di nuovo l' anno seguente in San Gimignano per eseguire la parte della pittura relativa allo Strambi (1478), e che in questa occasione eseguisse anche l' altro dipinto della parete di faccia, che sappiamo fatto in quello stesso anno (1478), per tornar quindi in Firenze a lavorare nella bottega dei fratelli Ghirlandai con gli altri loro aiuti e scolari.

Altre pitture nella Chiesa di Sant' Agostino in S. Gimignano.

Nel 1500 troviamo però di nuovo Sebastiano in San Gimignano, dove dipinse nella stessa chiesa di Sant' Agostino, in quella cappella di San Bartolo, dove si ammira il bello altare con le sculture di Benedetto da Maiano.

Nella parete a sinistra figurò un finto loggiato di tre arcate aperte con pilastri e ricca ornamentazione,

[1] Pecori, op. cit., pag. 539 e 540 in nota.

di buono stile del Rinascimento. Sotto l'arco di mezzo vedesi di fronte Santa Lucia, ma con la testa alcun poco rivolta alla sua destra. La Santa guarda da un lato. Nella mano del braccio destro semipiegato tiene la palma del martirio, mentre nell'altra ha la coppa, o piatto con gli occhi. Nel collo porta infitto lo stile. Davanti ad essa, sul finto basamento marmoreo, si vede attaccata e ritta una finta candeletta accesa che proietta la sua ombra su quello. Presso ad essa son dipinti due altri occhi, ed a questi stanno vicini due altri, uno dei quali pende all'ingiù dal basamento.

Sotto l'arco a destra vedesi di fronte San Gimignano vestito in abiti pontificali, ma con tipo diverso e forme migliori del Santo ricordato nell'altro affresco. Con la mano del braccio sinistro piegato tiene il modello della città di San Gimignano, mentre nella mano dell' altro braccio alquanto piegato regge il pastorale. Il Santo è rivolto con la testa e lo sguardo alla sua sinistra.

Dall'altro lato di Santa Lucia vedesi pure di fronte San Niccolò di Bari vestito in pontificale, il quale sta osservando dinanzi a sè e fuori del quadro. Ha nella mano del braccio destro semipiegato le tre palle, nell' altra abbassata il pastorale.

Queste tre figure di grandezza naturale staccano per tono sul fondo formato da una campagna, e sul cielo azzurro.

Nella figura di Santa Lucia si riscontrano caratteri che ricordano quelli della Madonna che sale i gradi del tempio, in uno degli affreschi di Santa Maria Novella, parlando del quale dicemmo già che il Mainardi vi lavorò come aiuto di Domenico. Nella figura di San Niccolò di Bari si notano tipi, caratteri, forme e modo di panneggiare che ci fanno ricordare la figura di San Pietrò nella tavola che trovavasi nella sagrestia di Santa

Maria de' Pazzi, già indicata come lavoro del Mainardi, eseguito nella bottega di Domenico Ghirlandaio. In ciascuno dei quattro scompartimenti triangolari della vôlta, dipinse Sebastiano su fondo azzurro un Dottore della Chiesa, seduto sulle nubi, che diffonde raggi di luce dattorno.[1] Queste figure benchè mostrino un'arte inferiore, ricordano nondimeno quella di Domenico.[2]

Pitture nello Spedale di Santa Fina in S. Gimignano.

Nella cappella dello Spedale di Santa Fina, che, ridotta ad altro uso, serve ora di stanza od atrio dell'ospedale medesimo, vedesi sulla parete di faccia, cioè sopra la parete che fu aperta, la mezza figura della Ver-

[1] San Gregorio papa si presenta di fronte. Tiene spiegato sulle ginocchia un libro nel quale sta leggendo: presso all'orecchio sinistro vedesi la colomba.

Sant'Ambrogio si presenta alquanto di fianco. Ha la mano sinistra sul libro aperto che tiene appoggiato e rivolto a noi sul ginocchiò sinistro, e tiene nella mano dell'altro braccio mezzo alzato la penna, guardando in atto pensieroso dinanzi a sè, da un lato.

Sant'Agostino ha nella mano sinistra il libro appoggiato al ginocchio sinistro ed aperto dinanzi a noi, mentre ha la mano aperta dell'altro braccio disteso. È rivolto alcun poco con la testa e con lo sguardo ad osservare dinanzi a sè.

San Girolamo rivolto alquanto verso la sua destra, sta temperando la penna. Da un lato vedesi il suo cappello cardinalizio, e dall'altro il leone.

[2] Nei Ricordi manoscritti di Paolo Emilio Mainardi si legge che Sebastiano dipinse questa cappella, e che appose negli archi queste iniziali:

S. B. M. G. H. O. F. A. MCCCCC, e cioè: Sebastianus Bartholi Mainardi Geminianensis hoc opus fecit anno Domini 1500.

Questa iscrizione non si vede più, avendola tolta, come dice il Pecori (op. cit., pag. 545), la mano inesorabile dell' imbianchino.

Così la parte decorativa ha sofferto danni. Nelle pareti ove trovansi le figure dei Santi, il basamento a finti marmi, parte dei pilastri, gli occhi e il cero acceso sembrano siano stati rinnovati, ma con tale abilità da sembrare lavoro fatto dalla stessa mano del Mainardi. Pure, bene osservando, ci è sembrato che questo rifacimento possa essere stato eseguito da chi dipinse l'affresco nella parete dell' altare di contro, detto della Croce, opera questa che viene molto a ragione attribuita a Vincenzo Tamagni, altro pittore sangimignanese.

gine sulle nubi col Putto ritto in piedi e benedicente con la destra.

Nelle lunette sottostanti sono i pregevoli busti in terracotta colorata, rappresentanti Santa Fina e San Gregorio. Per essere stato rinnovato il colore hanno perduto della loro originalità.[1]

Nelle altre quattro lunette, nelle pareti laterali, entro a finte cornici rotonde, sono dipinti alcuni Santi su fondi colorati in rossiccio od in giallo, con ricca ornamentazione a fogliame. Nella parete a destra si trovano dipinti i busti di San Bartolo e di San Gimignano; nella parete a sinistra quelli di San Pietro Martire e di San Niccolò.

La Madonna col Putto per prima menzionata, mostra un'arte derivata dal Ghirlandaio; è però così ridipinta da rivelare il carattere originale. Sono ripassati a nuovo anche i fondi, come anche l'ornamentazione all'intorno e lo stemma che è nel mezzo della vôlta con le iniziali S. F. I busti dipinti nei tondi sono pure in parte alterati dall'umidità e dai ritocchi, ma si può sempre riconoscere che non mancano di pregio. Hanno caratteri e forme che ricordano la maniera del Mainardi, a cui per la tradizione si attribuisce il lavoro.

Vergine col Putto e Santi nella Chiesa di Monteoliveto.

Poco lungi da San Gimignano, nella chiesa di Monteoliveto, nella prima cappella a destra evvi sull'altare una tavola con figure di grandezza metà del naturale. Nel mezzo è dipinta la Vergine col Putto: da un lato è San Girolamo, dall'altro San Bernardo, in un fondo di paese.

[1] « Narra il Coppi che un suo ascendente, il canonico Stefano, segretario in Roma del cardinal Riario, mandava circa il 1498 ai Sangimignanesi in dono questi busti e quello del Salvatore, che vedesi sull'arco di San Giovanni presso alla collegiata. » Così il Pecori, op. cit., pag. 548 nota.

Nel gradino è rappresentata con piccole figure la Natività della Vergine.

Nella cornice vi sono le iniziali A. S. e la data M. D. II, e vedesi l'arme della famiglia Mainardi con una iscrizione che ricorda che Domenico Mainardi il Vecchio fece fare la cappella, e che i figliuoli di Bartolo (nipote di Domenico, per parte di fratello) a dedicarono alla Vergine.[1]

È questa un' opera assai debole, sebbene vi si noti una certa diligenza nell' esecuzione. Se fosse di mano del Mainardi a cui è attribuito il dipinto, mostrerebbe nell'artista un' imperizia d' esecuzione tecnica, quale solo potrebbe avere un giovine artista, non certo quella valentìa che doveva avere il Mainardi due anni dopo che aveva eseguito la pittura della cappella di San Bartolo già ricordata. Potrebbe darsi che la pittura fosse eseguita da qualche giovane scolaro o seguace della maniera del Mainardi, od anche con qualche suo disegno. Forse questo giovane pittore potrebbe essere Vincenzo Tamagni da San Gimignano, di cui non sappiamo da qual maestro apprendesse l'arte, ritrovandosi nei suoi primi dipinti caratteri dei Ghirlandai e del Mainardi. Questo Tamagni andò poi a Roma, dove e noto che lavorò insieme con gli scolari ed aiuti di Raffaello.[2]

Quali altri lavori eseguisse il Mainardi dopo l' anno 1500 fino alla sua morte (che, come si disse, avvenne in San Gimignano sua patria nell'anno 1513), non sappiamo.

Ricorderemo ora altri lavori che non è noto quando fossero da lui condotti, alcuni dei quali sono ricordati come lavori di Domenico Ghirlandaio.

[1] L' iscrizione è riportata per intero dal Pecori, op. cit., pag. 555.

[2] Vedasi la nostra *Vita di Raffaello*, edizione italiana, vol. III, pagg. 42 e 152, nonchè la nota a pag. 321.

Di Vincenzo Tamagni avremo occasione di riparlare a suo luogo.

Tondo nella Galleria del palazzo Comunale di S. Gimignano.

Nella Galleria del palazzo comunale di San Gimignano si conservano due tondi su tavola, che vengono indicati come opere di Domenico Ghirlandaio.

Nel primo è dipinta in mezzo la Vergine seduta di fronte, che tiene il Putto pur seduto sul ginocchio destro. Essa volgesi a guardare dolcemente verso la sua sinistra dinanzi a sè; il Putto che volgesi dall'altro lato ha nella mano sinistra la croce, mentre con la destra alzata imparte la benedizione. Da ciascun lato è un Angelo in atto reverente, con le braccia incrociate, rivolto verso la Vergine. Questi Angeli vedonsi di tre quarti. Dietro alla Vergine è steso un panno; ai lati scorgesi la campagna con alcuni alberetti fioriti che staccano sul cielo azzurro.

Il dipinto è eseguito con molta cura e diligenza: le figure hanno forme asciutte e gentili, e non quali siamo abituati a vedere nei dipinti del Ghirlandaio o del Mainardi che ne seguiva la maniera. Tale mutamento di stile non sarebbe per vero giustificato: si potrebbe ritenere la pittura opera di qualche giovane artista, seguace della maniera del Ghirlandaio e del Mainardi, il quale abbia cercato di far suo quella maniera gentile ed aggraziata che cominciò ad usarsi in Firenze nella prima metà del secolo XVI. [1]

Altro tondo nella detta Galleria.

Nell'altro tondo è figurata la Vergine seduta da un lato, che si presenta di tre quarti allo spettatore. Essa col braccio destro sorregge il Bambino Gesù, mentre, alquanto inclinata verso il giovanetto Battista che le sta dinanzi, l'accarezza al mento. San Giovanni con le braccia incrociate tiene la croce appoggiata alla spalla sini-

[1] Questo tondo è indicato col n. 10. Ci fu detto che apparteneva alla chiesa della Madonna dei Lumi in San Gimignano.
Le figure sono circa la metà del naturale.

stra. Con la testa è rivolto verso la Vergine, alla quale è presentato da un Angelo veduto da noi di fronte. Un paese forma il fondo.

Il soggetto è grazioso e l'esecuzione diligente. Qui pure è da ripetere l'osservazione fatta per il tondo precedente. Quello di cui ora parliamo ha però molto sofferto per l'incuria con la quale fu tenuto nel luogo ove prima trovavasi. È in parte privo di colore e difetta di rilievo: offese ne sono ancora le forme.

Il tondo è dentro la sua antica cornice di legno intagliata con foglie e frutta legate da un finto nastro. Questa cornice dovette poi essere stata colorata, ma al presente è coperta da una brutta tinta biancastra. Si dice che appartenesse alla chiesa di San Domenico ora soppressa. Anche le figure di questo tondo sono circa la metà della grandezza naturale. È indicato nella Galleria col n. 9. Il soggetto di questa composizione lo ritroveremo in altri dipinti indicati come opere di Domenico Ghirlandaio, ma con tipi, forme ed esecuzione tecnica propri del Mainardi.

Tali dipinti sono i seguenti:

Tondo nella Galleria Campana in Roma.

Sotto il n. 237 della Galleria Campana in Roma vedemmo un tondo su tavola, nel quale è figurata la Vergine, parimenti seduta da un lato e veduta da noi di tre quarti, la quale con la mano destra tiene in grembo il Bambino Gesù, mentre con la mano dell'altro braccio allungato accarezza il mento del piccolo San Giovanni che le sta dinanzi, ed ha, qui pure, le braccia incrociate e l'asta della croce appoggiata alla spalla. Dietro al gruppo sono tre Angeli, che si presentano di fronte, tenendo ciascuno uno stelo di gigli in fiore. Nel fondo vedesi un portico aperto, attraverso al quale scorgesi una campagna con fiume ed una città.

Anche questo dipinto veniva attribuito al Ghirlan-

daio, ma i suoi caratteri lo dimostrano invece opera del Mainardi. [1]

Vergine col Putto e San Giovanni Battista nel Museo di Napoli.

Il Museo di Napoli possiede un tondo su tavola, nel quale vedesi la medesima composizione, e cioè la Madonna seduta da un lato, veduta di tre quarti, che con la mano destra tiene seduto sul suo ginocchio il Bambino Gesù, mentre con quella dell'altro braccio allungato accarezza il mento del piccolo San Giovanni che le sta dinanzi a braccia incrociate, con l'asta della croce appoggiata alla spalla. Dietro al gruppo veggonsi di fronte i tre Angeli con in mano lo stelo di gigli fioriti. Il fondo è formato da un portico aperto, i cui archi lasciano scorgere una campagna con corso d'acqua ed una città.

Anche questo tondo (indicato col n. 47) era attribuito a Domenico Ghirlandaio, ma i caratteri e l'esecuzione tecnica ci dimostrano che è un bel dipinto di Sebastiano Mainardi, in cui si accosta, assai più che non nel tondo del Louvre, alla maniera del suo maestro Domenico. Le figure sono qui pure di grandezza poco minore del naturale. [2]

Nella chiesa di San Donnino a Brozzi, poco distante

[1] Dopochè furono scritte queste pagine nell'edizione inglese di quest'opera, la Galleria Campana fu comperata da Napoleone III, e nel catalogo di essa Galleria il dipinto fu indicato col n. 170, ma non più come lavoro di Domenico Ghirlandaio, bensì di Sebastiano Mainardi. Ora fa parte della Galleria del Louvre nella quale porta il n. 243. Le figure sono di grandezza poco minore del naturale.

[2] Altre pitture sono indicate nel modo seguente in questa Galleria, come opere di Domenico Ghirlandaio. È certo però che non debbono attribuirsi a questo maestro:

N. 29. Domenico del Ghirlandaio. La Vergine in trono con l'infante Gesù. Ai lati due Santi. Tavola. È un debole lavoro di qualche pittore fiorentino seguace della maniera del Ghirlandaio.

N. 27. La Vergine con l'infante Gesù. Tavola. Non è opera della scuola fiorentina, ma d'un pittore di bene scarso merito artistico appartenente alla scuola ferrarese, che imita la scuola umbra.

N. 9. Scuola del Ghirlandaio. Santa Famiglia. Tavola. È un debole lavoro di qualche pittore umbro seguace del Pinturicchio.

Vergine col Putto e Santi nella Chiesa di San Donnino a Brozzi.

da Firenze, vedemmo una tavola con figure grandi pres-s' a poco al naturale, molto mal ridotta, in parte mancante di colore ed in altri luoghi ridipinta ad olio. Da quanto potevasi scorgere, si riscontravano i caratteri propri di Sebastiano Mainardi. Sembra eseguito nel tempo in cui si dipingeva il coro di Santa Maria Novella.

Nel mezzo è figurata la Vergine in trono, che tiene seduto sul suo ginocchio sinistro il Bambino Gesù, che imparte la benedizione. Da un lato stanno un Santo con un libro in mano, ed un altro orante a mani giunte, con la croce appoggiata in terra ed alla spalla destra; dall' altro lato San Pietro ed un Santo vescovo in pontificale e col pastorale appoggiato al pavimento di marmi colorati. Il fondo è formato da una loggia, attraverso alla quale scorgesi il cielo.

Vergine col Putto e San Giuseppe nella Galleria Vaticana.

Tra i quadri dei maestri antichi, nella credenza X della Galleria Vaticana in Roma, si conserva una tavoletta nella quale è rappresentata da un lato la Vergine inginocchiata che adora il Bambino Gesù, posto in terra sopra un panno, dall' altro San Giuseppe seduto con la testa appoggiata ad una mano. In alto, sulla capanna, veggonsi cinque Angeli in atto di volare e di cantare con un rotolo spiegato tra le mani. Il fondo è dorato.

I caratteri di questo dipinto (che ha sofferto alcuni danni ed è stato poi restaurato) ricordano la maniera del Mainardi più che quella di qualsiasi altro pittore conosciuto.

Vergine col Putto nel Museo di Berlino.

Nel Museo di Berlino trovasi una tavola ove è rappresentata la Vergine ritta in piedi. Nella mano destra tiene un libro aperto in atto di leggere, mentre con quella dell' altro braccio allungato carezza il Bambino Gesù, che le siede dinanzi sopra un cuscino collocato su di un parapetto marmoreo, che ha un' ornamentazione a fogliame. Il Putto volgesi verso la Madre sten-

dendo le braccia. Dall'altro lato, dietro alla Vergine e sopra un basso parapetto, è collocato un vaso. Il fondo è formato da un paese con una città.

Le figure sono minori del naturale. La tavola passò al Museo dalla Raccolta Solly (1821): è indicata col n. 77 come opera di Bastiano Mainardi. È un grazioso soggetto, di colore alquanto acceso nelle tinte. Il disegno è piuttosto marcato, ma diligente ne è l'esecuzione tecnica.

Ritratto nel Museo di Berlino.

La stessa Galleria possiede una tavola, rappresentante un busto di giovane imberbe, di forme regolari, press'a poco di grandezza naturale. Porta in capo un alto berretto rosso, di sotto al quale scendono i capelli copiosi, ricciuti e folti ai lati della faccia e pel collo fino alle spalle. È rivolto di tre quarti verso la sua sinistra. Guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Indossa il solito costume del secolo XV, una veste rossa aperta ai lati da cui vedonsi le maniche della sottoveste scura. Attorno al collo si scorge parte del collare e l'orlo della camicia. Vediamo da un lato un rialzo di terra, dall'altro, alquanto lontane, due piccole figure che conversano fra loro, e più da lungi, da questo stesso lato, il mare con qualche naviglio, un porto presso ad una città circondata da mura, e finalmente alcune montagne che staccano sul cielo azzurro, solo in parte coperto da qualche nube.[1] Questo è un bel ritratto ma con qualche parziale ritocco.

Altro ritratto nel detto Museo.

La medesima Galleria possiede una tavola portante il n. 85, nella quale è il busto d'un prelato, di grandezza naturale. Ha indosso una veste rossa, e porta in capo un berretto di color violaceo. È rivolto di tre quarti verso la sua sinistra in atto di osservare dinanzi

[1] Porta il n. 86. Fu comperato dal Rumohr per la Galleria nel 1829.

a sè fuori del quadro. Stacca la figura su di un fondo verdastro scuro.

È un bel dipinto di Sebastiano Mainardi, nel quale si scorge molto evidente la maniera del Ghirlandaio. Fece parte della raccolta Rumohr (1829).[1]

Frammenti di quadro nella Galleria di Oxford.

Nella Galleria dell'Università d'Oxford si hanno alcuni frammenti d'un quadro con figure di grandezza circa la metà del vero e dipinte a tempera. Ivi sono rappresentati San Bartolommeo e San Giuliano. Questo dipinto che era indicato come lavoro della scuola di Raffaello, mostra invece i caratteri d'un artista seguace della scuola di Domenico, quale fu il Mainardi.

San Giorgio nella Mostra di Dublino.

Nella grande Mostra internazionale di Dublino vedevasi una mezza figura di San Giorgio vestita dell'armatura. Questo dipinto, di proprietà del marchese di Lothian, era indicato come opera di Domenico Ghirlandaio, sebbene mostrasse caratteri della scuola di Domenico, e la maniera ricordasse quella di Sebastiano Mainardi.

PRETE FRANCESCO DI FIRENZE.

Preferiamo ricordare qui, anzichè altrove, le opere d'un pittore di scarso merito artistico, quale fu Prete Francesco di Firenze, che nei suoi primi lavori mostrò di voler seguire la maniera di Domenico Ghirlandaio, e poi quella di Benozzo Gozzoli e di Sandro Botticelli.

Come abbiamo già veduto, questo Prete Francesco lavorò nel 1477 in compagnia di un Domenico (che riteniamo fosse il Ghirlandaio) nella collegiata di San Gimignano. Oltre ad aver dipinte le vôlte di quella chiesa,

[1] Anche questo ritratto era attribuito a Domenico Ghirlandaio. Ora nel nuovo catalogo è indicato quale opera del Mainardi, come noi l'avevamo già giudicato.

Pitture nella Collegiata di S. Gimignano.

Prete Francesco avrebbe eseguito, secondo noi, anche la pittura a chiaroscuro delle pareti, sopra gli archi della navata di mezzo, con putti alati e festoni di foglie e frutta, e sotto, nei tondi, gli Apostoli.[1] Incliniamo a ritenere che più tardi dipingesse pure le figure dei Profeti negli archi che si trovano di faccia agli affreschi di maestro Fredi.[2]

Vergine col Putto e Santi in S. Gimignano.

Nella Raccolta dei quadri del palazzo comunale in San Gimignano, si ha una tavola d'altare eseguita nel 1477 con figure di grandezza circa un terzo del naturale.

Nel mezzo sta seduta in trono la Vergine col Putto, il quale tiene in mano una rondinella. Da un lato è San Giusto inginocchiato, e dall'altro San Tommaso pure in ginocchio.

È una debole pittura a tempera molto malandata. Alcuni pezzetti di colore sono caduti, altri si sono staccati. In basso della tavola leggesi la seguente iscrizione: FRATER · THOM · CORTESIIS · H · ECCLESIAE RECTOR FIERI CURAVIT 1477.[3]

Vergine col Putto e Santi fuori di S. Gimignano.

Nella chiesa rurale de' Monti che trovasi alcune miglia discosto da San Gimignano sulla via che conduce a Poggibonsi, trovasi una tavola d'altare. In essa è rappresentata nel mezzo la Madonna seduta, che tiene il Putto a sedere sulle sue ginocchia, il quale sta osservando dinanzi a sè fuori del quadro. Nella mano destra ha un pomo appoggiato al ginocchio, e nell'altra un vezzo di corallo che gli pende dal collo. Da un lato vedesi San Bartolommeo, e dall'altro Sant'Antonio abate. Le aureole, come il fondo, sono dorate. Sotto, nella base entro tondi, vedesi nel mezzo un

[1] Vedi ciò che fu da noi detto a pag. 201 e nella nota 5.
[2] Vedi quel che fu detto in nota a pag. 203.
[3] Era quella (così ci dice il Pecori a pag. 571) di San Giulio già soppressa. La pittura fu restaurata recentemente con molta cura.

Ecce Homo, e negli altri due che sono tra l'ornato, una mezza figuretta d'un Santo. Sulla finta base del seggio leggesi: 1490 · FRATER · THOMAS · DE CORTESIIS FIERI FECIT. Questo Cortesi è lo stesso che ordinò il quadro pocanzi ricordato dell'anno 1477. La tavola è nella sua antica cornice dipinta con ornati, ed ha ai lati due pilastri con base e capitelli che sostengono la cornice. Nelle basi, di quà e di là sotto ai pilastri, v' è uno stemma che dev'essere quello dell' ordinatore.

Anche questo dipinto è molto guastato. Il manto della Vergine è tutto malamente rinnovato ad olio. Riscontransi in questa tavola gli stessi caratteri e la stessa debole esecuzione del dipinto precedente: il colorito è fiacco e dilavato, debole e difettoso il rilievo. Nondimeno la testa della Vergine e del Putto non mancano d'una certa dolcezza d' espressione, ma è pur sempre il lavoro d'un diligente ma mediocre pittore.

Vergine col Putto e Santi in S. Gimignano.

Sopra uno degli altari della chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano v' è una tavola rappresentante la Vergine seduta nel mezzo col Putto. Da un lato, ritti in piedi, stanno San Bartolommeo, San Pietro martire e Santo Stefano; dall'altro lato Sant'Andrea, San Vincenzo e San Lorenzo. Sul davanti, in ginocchio, da una parte è San Martino, dall'altra Sant'Agostino, e, nel mezzo (in figura piccola) un frate domenicano che si vede di profilo a mani giunte in atto di preghiera.

Sotto la tavola leggesi: DIVO · DOMINICO · FR · LAURENTI° · BARTHOLI · DICAVIT · PETRVS · FRANCISC · PRESBITER · FLORENTIN° · PINXIT 1494. Le figure sono grandi press'a poco al naturale. Sotto, nella predella o gradino, si ha nel mezzo la Pietà,[1] ai lati la Resurrezione e l'Ascen-

[1] Il Cristo vedesi di fronte, e per metà ancora dentro il sepolcro. Ha caratteri, forme e tipo quali si osservano nel Cristo morto, di-

sione, e dalle parti Santa Caterina da Siena, San Bartolo, Santa Margherita d'Ungheria, Santa Fina, tutte mezze piccole figure.[1] Nei pilastri della cornice di legno sono dipinti, da un lato San Michele Arcangelo, San Francesco, Santa Maria Egiziaca e San Niccolò; dall'altro l'Angelo custode, San Girolamo, un Santo Vescovo domenicano e Santa Margherita. Il colore delle carni è qui pure di tinta chiaro-rosea, con ombre verdognole. Il colore delle vesti è pure chiaro e con tinte mancanti di vigoria. Il disegno è molto diligente e preciso, il panneggiamento alquanto convenzionale; e nell'insieme la pittura difetta di rilievo. Qui pure la Vergine ed il Putto sono dipinti meglio delle altre figure, e specialmente la Vergine che ha lineamenti regolari e non manca di una certa dolcezza d'espressione. Sono buone anche le piccole storie della base, come pure le piccole figure di Santi e Sante dipinte nella base e nei pilastri, le quali, per le loro dimensioni non mettono in evidenza le imperfezioni che più facilmente si osservano nelle figure dei Santi della tavola, che sono di grandezza quasi naturale. Il fondo di questa tavola è dorato, ed i Santinelle aureo le (pure dorate) portano scritti i loro nomi. Questo dipinto se lo si confronti con gli altri dipinti già ricordati dello stesso maestro, mostra un progresso nell'arte.[2]

pinto allo stesso modo, in mezzo all'arco della grande navata nella Collegiata, a suo luogo ricordato (vedi pag. 202).

Il movimento del Cristo uscente con l'asta in mano dal sepolcro, è poco piacente, come poco piacenti ne sono il tipo e le forme. L'artista seguì in ciò la maniera di Benozzo Gozzoli più che quella d'altri maestri, ma sempre però con una esecuzione tecnica diligente ed un tratto preciso.

[1] Se bene si osservi, si hanno qui un modo di fare, tipi, forme, maniera di panneggiare ed esecuzione tecnica che richiamano alla mente le figure dei Profeti a suo luogo ricordate nella navata di faccia ai dipinti del maestro Fredi nella Collegiata: vedi in nota a pag. 203.

[2] Il Pecori, op. cit., pag. 546, ricorda che questa tavola trovavasi un tempo nella soppressa chiesa del convento di Santa Maria Madda-

Vergine col Putto nel Palazzo Comunale di S. Gimignano.

In una delle stanze della torre nel palazzo comunale di San Gimignano, trovasi un affresco che mostra assai progredita l'arte di questo maestro. Rappresenta la Vergine (mezza figura di grandezza naturale) che tiene in grembo il Bambino Gesù. Questi ha nella mano una corona di corallo che gli pende dal collo, ed è rivolto con la testa a guardare dinanzi a sè fuori del quadro. Porzione del colore nelle vesti della Vergine essendo caduto, vedesi la sottoposta preparazione rossa. In questo affresco sono gli stessi caratteri che si osservano nella Vergine col Putto della tavola dianzi ricordata in Sant'Agostino.

Vergine col Putto nella Chiesa della Madonna di Pancole.

Nella chiesa della Madonna di Pancole sulla vecchia via che da San Gimignano conduce a Certaldo, vedesi un affresco su di un pezzo di muro trasportato da altro luogo, e murato nel mezzo della parete dietro all'altare maggiore, rappresentante la mezza figura della Vergine (di grandezza naturale) collocata a noi di fronte, che mentre osserva dinanzi a sè fuori del quadro, con la mano del braccio destro piegato tocca la mammella per allattare il Bambino Gesù. Questi sorretto dalla Madre con l'altra mano, siede di fianco sul ginocchio sinistro della Vergine posando la mano del braccio destro allungato sul polso del braccio destro della Madre, mentre appoggia l'altra sul suo seno. Nell'atto di prender latte volge gli occhi a guardare dinanzi a sè.

Le proporzioni delle due figure sono regolari, ed il tipo e le forme ricordano la Madonna col Bambino nel quadro di Sant'Agostino in San Gimignano, come pure la Madonna col Putto dipinta a fresco, per ultima ri-

lena in San Gimignano. Si vede però che nel rimettere la tavola entro la cornice dell'altare di legno, il lavoro non fu eseguito come dovevasi, perchè le sue parti non corrispondono in tutto tra loro. Nella cornice leggesi: « Ave Maria gratia plena Dominus tecum, » invocazione scritta in oro su fondo azzurro. Nei capitelli v' è un'arma gentilizia.

cordata nella torre del palazzo comunale. Simile è l'esecuzione tecnica ed il colorito.

Fatta eccezione qua e là di qualche ritocco, può dirsi la pittura ancora in sufficiente stato di conservazione.

Vergine col Putto e Santi in Empoli.

Nella Raccolta dei quadri, che è in uno dei locali annessi alla pieve d'Empoli, v'è una tavola con figure di grandezza naturale su fondo dorato. Nel mezzo è figurata la Madonna in trono col Bambino Gesù; da un lato trovasi San Matteo con un Angelo vicino all'orecchio, e San Guglielmo; dall'altro Santa Barbera e San Sebastiano. I nomi dei Santi sono incisi nelle aureole pure dorate. Il colore del manto azzurro della Madonna è in parte caduto.

Si hanno in questo dipinto gli stessi caratteri dei quadri surricordati, e riteniamo perciò che anche questo lavoro sia di Prete Francesco fiorentino.

Vergine col Putto e Santi nell'Accadem. di Belle Arti in Siena.

Nella Raccolta degli antichi maestri all'Accademia di Belle Arti in Siena trovasi una tavola proveniente dal convento dei cappuccini di Colle di Val d'Elsa, i cui caratteri e la cui tecnica esecuzione ricordano la maniera delle opere surricordate.

Nel mezzo è dipinta la Vergine in atto d'adorare il Putto; da un lato è San Francesco, e dall'altro San Domenico. Quando vedemmo questa tavola, essa non era ancora registrata nel catalogo.

Vergine col Putto e Santi in Colle di Val d'Elsa.

Altre due tavole in pessimo stato di conservazione trovansi in Colle di Val d'Elsa. Ad esse furono posti i veli per impedire la caduta di quelle parti della pittura che si erano staccate. Questi dipinti erano nella chiesa della compagnia della Morte, e furono tolti da quella chiesa perchè il luogo era umido, e trasportati in una delle sale del Municipio.

Nella prima, chiusa in una ricca cornice con in-

tagli e dorature, vedesi seduta su fondo dorato, nel mezzo, la Vergine col Putto. Da un lato è San Lorenzo e San Giovanni Battista; dall'altro San Niccolò vescovo di Bari ed un Santo vecchio con la penna ed un libro tra le mani (forse San Giovanni Evangelista). Sotto, nel mezzo della cornice, v'è l'Adorazione dei Re Magi, ed ai lati sono alcune storie dei Santi dipinti nella tavola. Nella grossezza o spessore della cornice si vedono dei Serafini e Cherubini; nei pilastri alcune piccole figure di Santi, le quali ci paiono le cose migliori del dipinto. Anche le composizioni delle piccole storie sono condotte con molta precisione e diligenza, al modo delle miniature. Ci siamo domandati se tali composizioni potessero esser fornite al pittore da qualche maestro più valente di lui nell'arte; e osservato attentamente il dipinto, ci è sembrato vedervi caratteri e maniera di colorire, disegnare e panneggiare, che si accostano assai più a Prete Francesco che ad altro pittore da noi conosciuto.

Vergine col Putto e Santi in Colle di Val d'Elsa.

L'altra tavola ha pure il fondo dorato. Oltre a mancare qua e là del colore ed essere mutilata dalle parti, è stata anche in più luoghi restaurata ad olio.

Nel mezzo siede in trono la Vergine col Putto; da un lato, ritto in piedi, vedesi un Santo nudo con la croce. Presso a questo si scorge porzione della figura di Sant'Antonio abate. Dall'altro lato della Vergine, vedesi ritto in piedi San Bernardino da Siena. Presso a questo si scorge solamente la mano col braccio d'un altro Santo, essendo il resto della tavola mancante. Davanti al trono, da un lato è Santa Caterina e dall'altro Santa Maria Maddalena, entrambe inginocchiate.

Nelle figure della Vergine e del Putto si osserva una notevole somiglianza con le altre simili già da noi ricordate nelle tavole di Prete Francesco. Siamo perciò convinti che anche questo dipinto è da attribuire a lui.

Se ciò non fosse, dovrebbesi sempre attribuire il dipinto ad un pittore che avesse caratteri somiglianti, e fosse stato educato all'arte come Prete Francesco, o fosse suo compagno di lavoro. Di queste due tavole la migliore, sotto ogni rapporto artistico, è la prima.[1]

Vergine col Putto e Santi nel Museo del Louvre

Faceva parte del Museo Campana una tavola, con figure grandi poco meno del naturale, rappresentante la Vergine seduta col Putto. Da un lato è San Biagio vescovo e San Giovanni Evangelista, e dall'altro San Lorenzo e San Pietro martire ritti in piedi. Sul davanti da un lato è dipinta la piccola figura d'un frate domenicano, che inginocchiato a mani giunte sta in atto di pregare.

Questo dipinto era indicato come opera di Benozzo Gozzoli, ma noi crediamo sia invece lavoro da collocarsi in questa categoria, riscontrandovi una tecnica esecuzione simile a quella delle altre opere or ora ricordate. Il quadro passò, con gli altri della Galleria Campana, a far parte del Museo Napoleone III, ove era indicato col n. 155 sotto la denominazione di Autore ignoto.[2]

Affresco nel Palazzo Comunale di S. Gimignano.

Nel palazzo del Comune di San Gimignano v'è un affresco con figure di grandezza poco minore del naturale. Nel mezzo è dipinto di fronte a noi Dio Padre seduto, il quale con le mani tiene le braccia della croce su cui è confitto il Salvatore. In vicinanza alla testa di Gesù sta la colomba, simbolo dello Spirito Santo. La

[1] Ci fu riferito che alla conservazione di questi due dipinti, dopochè furono da noi veduti, si provvide facendo eseguire da mano abile ed esperta quei lavori che erano assolutamente necessari.

Vergine col Putto in Montefortino.

[2] Nel palazzo comunale di Montefortino (prov. d'Ascoli Piceno) ci fu riferito trovarsi un dipinto con la Madonna seduta col Bambino Gesù in grembo. Da un lato trovasi l'arcangelo Raffaello e dall'altro l'arcangelo Michele. In basso si legge: *Petrus. Presbiter. Florent. me pinx. 1497*. Questo dipinto era creduto lavoro di Pietro della Francesca (già morto fin dal 1492), ma, come si può arguire, la scritta è quella del nostro Prete Francesco.

croce è confitta su di un rialzo di terra. Le aureole sono dorate, e così qua e là nel fondo vedonsi tracce d'ornamenti a fiorame dorato. Questo affresco è chiuso in una finta cornice; e dentro ad alcuni piccoli riquadri, l'uno sotto l'altro, sono da una parte l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, la Vergine col Cristo morto steso sulle sue ginocchia, e inferiormente Sant'Iacopo e un altro Santo con la corona in capo; dall'altra parte Cristo che porta la croce, Sant'Anna seduta, sopra a lei la Vergine che tiene in braccio il Putto: sotto l'arcangelo Raffaello col giovane Tobia. Più in basso, così da questa parte come dall'altra, un'arme gentilizia che dovrebbe essere quella del Podestà del tempo come rilevasi dalla seguente iscrizione che si legge nella parte inferiore: « Al tempo di Simone di Iacopo di Pagnozo de' Ridolfi Podestà Comso 1497. »[1]

In questo affresco si riscontra un miglioramento ed un progresso nell' arte. I tipi, le forme, i caratteri, il panneggiare e l'esecuzione tecnica, ci fanno credere che possa essere opera dello stesso pittore che dipinse i Profeti, ricordati nella Collegiata, sopra gli archi di faccia all'affresco di maestro Fredi.[2]

Affresco nella Chiesa di Santa Lucia.

Nella chiesa parrocchiale di Santa Lucia (lontana circa un miglio e mezzo da San Gimignano) v'è un affresco rappresentante Cristo in croce, che crediamo sia opera di Prete Francesco. Ai lati del Cristo crocifisso

1 Nella parte superiore della cornice, in mezzo entro ad un piccolo riquadro, è dipinto il calice.

Appoggiata a questo affresco era stata posta una scala per la quale salivasi al piano superiore. Pochi anni or sono quell'ingombro che nascondeva la metà inferiore del dipinto, venne tolto, ed ora si può vedere la pittura completamente. In alcune parti il colore manca, specialmente nel fondo e nei quadretti dei lati. Un tempo questa camera fu occupata dal Pretore; ora vi risiede il Giudice conciliatore.

2 Vedasi ciò che fu detto a pag. 203 in nota, per questi ritratti.

sono due Angeli, uno per parte. Inferiormente, da un lato, sta la Vergine inginocchiata rivolta verso il Redentore con le braccia piegate e le mani aperte. In vicinanza alla croce vedesi di profilo la piccola figura d'un frate che sta a mani giunte rivolto verso il Redentore. Dall'altro lato è figurato San Giovanni Evangelista con un ginocchio a terra e la mano sinistra sul ginocchio dell'altra gamba piegata, mentre tiene l'altra mano alla faccia. Esso si volge a guardare dinanzi a sè fuori del quadro. Il fondo è formato da un paese arido e roccioso. I caratteri del dipinto, e specialmente delle figure del Salvatore e degli Angeli, mostrano che autore del dipinto è un seguace di Benozzo, quale in altri suoi dipinti si dimostra essere stato Prete Francesco. Le figure sono di poco minori del naturale.

Giudicando dai caratteri dei lavori di Prete Francesco, riteniamo che fosse educato nei suoi primi anni alla scuola d'un miniatore in qualche convento, e poi si trovasse in San Gimignano con Domenico Ghirlandaio nell'anno 1477. Esso, che non era certo un ingegno, mostra d'essersi ricordato nei suoi dipinti delle maniere di più maestri. In tutti i lavori da noi mentovati si osservano i medesimi caratteri. Ciò appunto ci ha indotti ad attribuirli a lui, e in questo nostro giudizio non crediamo di andare errati, ammenochè l'uno o l'altro dei dipinti non sia stato eseguito da un pittore, la cui maniera si accosti di molto a quella del nostro Prete Francesco, e che sia stato educato nell' arte, come abbiamo già detto, nella stessa scuola frequentata dal Nostro.

Una Pietà in Certaldo.

Opera d'un pittore di maniera somigliante a Prete Francesco, sebbene mostri un'arte più scadente, è quella tavola che si trova nella stanza una volta del Giudice criminale in Certaldo. In questa tavola è rappresentata la Madonna seduta che tiene il Cristo morto sulle ginoc-

chia. Ai lati è un Santo. Il dipinto porta un'iscrizione con la data del 1484.

Cristo e Santi in Certaldo.

Abbiamo veduto nello stesso luogo un'altra tavola centinata (avente un'iscrizione che termina con l'anno 1490), nella quale è rappresentato il Salvatore nel mezzo, con ai lati San Tommaso e San Girolamo.

Un pittore di scarso merito artistico, che si crederebbe abbia lavorato a giornata coi Ghirlandai, fu un Ambrogio d'Asti.

Cristo e la Vergine nel Museo in Pisa.

Di questo Ambrogio d'Asti si ha una tavola nella Galleria degli antichi maestri dell'Accademia di Belle Arti in Pisa. È ivi rappresentato Nostro Signore seduto di fronte che benedice con una mano, e nell'altra abbassata tiene un libro aperto. Da un lato è la Vergine e dall'altro un Angelo che versa con una tazza dell'unguento sul capo di Nostro Signore. Sotto, in un tondo, leggonsi queste parole: AMBROSIUS ASTESIS · e la data dell'anno 1481.[1]

In una delle tavole laterali o sportelli è rappresentata Santa Maria di Barcellona vergine e martire; nell'altra Sant'Orsola. Inferiormente si vedono tre storie con piccole figure. Si riconoscono esser opera d'un altro pittore. Esse furono poi unite alla tavola dipinta dal detto Ambrogio d'Asti, formandone così un solo quadro.[2]

Dio Padre nel Museo di Pisa.

In quella stessa Raccolta vedemmo una tavola in forma di lunetta ove è rappresentata la mezza figura di Dio Padre, di grandezza naturale, in atto di benedire. Ai lati è un Angelo. Questo lavoro attribuito a Ridolfo

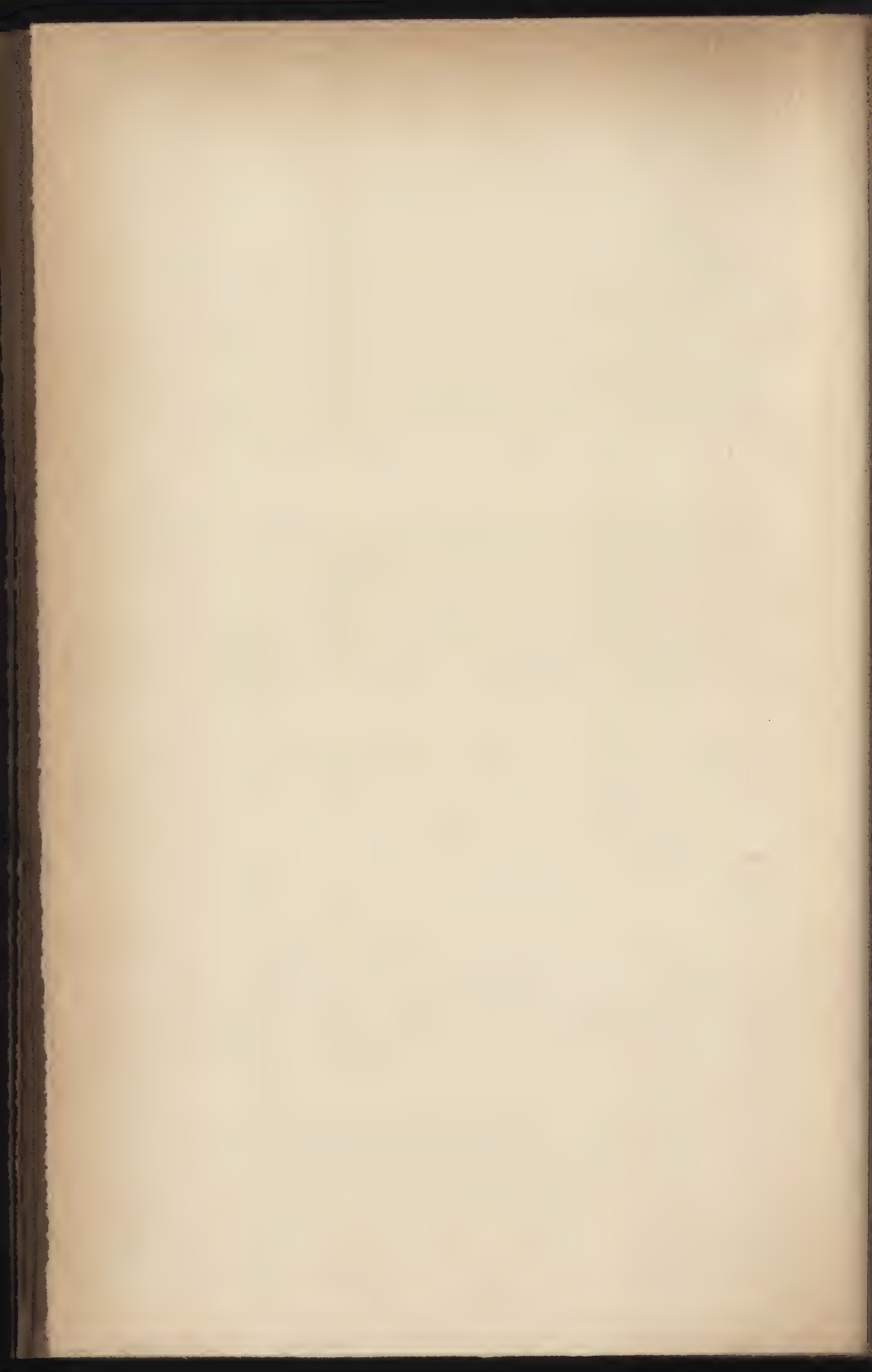
[1] Le figure sono minori del naturale. La mano dell'Angelo è rinnovata, la testa ha sofferto danni, e danneggiata è pure la figura della Vergine.

[2] Portava il n. 148, poi gli fu dato il n. 96. Ora trovasi collocato nel nuovo Museo civico di quella città.

Ghirlandaio, pervenne dal convento di San Silvestro. Però sembra a noi opera di Ambrogio d'Asti.[1]

Dio Padre in Santa Croce in Firenze.

Una tavola in forma di mezza lunetta rappresentante la mezza figura del Padre Eterno benedicente fu da noi veduta in un locale attiguo alla sagrestia di Santa Croce a Firenze. I caratteri della pittura sono tali che ci fanno pensare possa esserne autore lo stesso Ambrogio d'Asti.

[1] Anche questo dipinto vedesi ora nel Museo civico di Pisa.

APPENDICE

Dalla vita di Domenico Ghirlandaio e dai dipinti che esso eseguì nella cappella di Santa Fina nella chiesa di San Gimignano, crediamo opportuno prendere occasione per ricordare altre pitture che trovansi in quella città, facendo eccezione per quelle di Benozzo Gozzoli, delle quali fra breve con maggiore agio discorreremo.[1]

Pitture nella Chiesa di San Pietro.

Nella chiesa di San Pietro è stato recentemente scoperto dal bianco che lo copriva un dipinto posto a destra dell' altar maggiore.

Nel mezzo vedesi la croce piantata su di un rialzo di terra e da un lato sta la Vergine addolorata con le mani conserte al seno, rivolta alquanto verso la croce. Dall' altro lato vi è San Giovanni Evangelista, pure addolorato

[1] Non poche sono le pitture che si hanno di Benozzo Gozzoli in San Gimignano e suoi dintorni, e alcune di esse debbonsi annoverare tra i migliori suoi lavori. Per tale ragione ed anche per essere già troppo grosso il presente volume, crediamo opportuno intrattenerci di Benozzo nel seguente, nel quale potremo discorrerne con quella diffusione che merita un così valente maestro della Scuola fiorentina.

Accennando ai dipinti di Benozzo Gozzoli nella collegiata di San Gimignano (pag. 197 in nota), abbiamo dimenticato di ricordare quelli precedentemente eseguiti da Taddeo di Bartolo, pei quali rimandiamo il lettore al vol. III, pag. 259 di quest' opera, ove abbiamo tenuto parola dei pittori della Scuola senese.

e con le braccia abbassate e le dita incrociate. Le figure sono di grandezza naturale. Il manto della Vergine è qua e là restaurato, e la figura e il fondo mancano del colore nella parte inferiore. Anche il manto dell'Evangelista è in parte, presso alle mani, restaurato. Il fondo è divenuto scuro. Il dipinto è circondato da una finta cornice colorata; e nello spessore del muro sono in giro dipinti dei piccoli riquadri rettangolari di color verde e rosso. La pittura ha i caratteri della scuola senese e ricorda la maniera di Duccio e di Ugolino, seguìta dal Segna e dal figlio suo Niccolò. [1]

Oltre alla pittura del Berna in uno degli altari, rappresentante la Madonna col Putto, di cui abbiam già fatto parola, [2] trovammo che ai lati della pittura medesima venne posta allo scoperto dal bianco che la ricopriva, da un lato la figura di San Pietro che si presenta di fronte tenendo nella mano sinistra il libro chiuso, e nell'altra la spada con la punta appoggiata in terra; dall'altro, quella di San Giovanni Battista a noi parimenti di fronte, la quale tiene spiegato con la mano sinistra un rotolo, ed ha alzata l'altra mano. Il tutto è chiuso entro una finta cornice. Nello spessore del muro vi sono in giro dei riquadri di finto marmo a vari colori. In uno di essi, a destra di chi osserva, vedesi però una figuretta di donna inginocchiata che prega. Il riquadro, che fa riscontro a questo, doveva essere simile; ma la pittura, nella quale era forse ritratto l'ordinatore, è ormai scomparsa.

L'esecuzione tecnica con cui furon condotte le figure di San Pietro e San Giovanni Battista sembra inferiore a quella del rimanente: sono forse lavori di qualche aiuto del Berna. È però da avvertire che queste parti

1 Per questi pittori vedi il vol. III di questa opera, capitolo primo.
2 Vedi *Vita del Berna* nel vol. III di questa opera, pag. 142.

ebbero a subire danni pel bianco della calce da cui erano coperte.

In questa stessa chiesa tolto qua e là lo scialbo della parete, furono poste allo scoperto alcune tracce di figure rappresentanti la Madonna col Putto, Santi ed una Annunziazione. Questi lavori sono di una esecuzione tecnica alquanto dozzinale, ma presenta caratteri del secolo XIV e del principio del XV.

Pitture nella Chiesa di Sant'Agostino

Nella cappella di San Guglielmo dentro la chiesa di Sant'Agostino trovasi, come abbiamo già ricordato, [1] la pittura rappresentante la Nascita della Vergine eseguita dal maestro Fredi. Nella parete di faccia a questa pittura, è stato recentemente raschiato il bianco della parete, e si è messa allo scoperto parte d'un affresco rappresentante la Morte della Vergine, lavoro del medesimo maestro Fredi. Ciò prova che questo pittore decorò tutta quella cappella con storie tratte dalla vita della Madonna.

Entrando dalla porta di fianco in chiesa, vedesi una Pietà, cioè Cristo morto con attorno i simboli della Passione. Anche questa pittura mostra la maniera del Fredi.

Sono parimenti sue alcune mezze figure che furono staccate dal muro e che trovansi ora nella sagrestia.

Pitture nel salone del Palazzo Comunale.

Abbiamo già ricordato i dipinti che adornano il salone del palazzo comunale in San Gimignano, ove Dante ambasciatore della Repubblica fiorentina perorò per la lega guelfa il giorno 8 maggio 1299. [2] Oltre a queste pitture, vogliamo descriverne altre che omettemmo di ricordare.

In una delle pareti di quella sala, e precisamente in quella di faccia alla porta d'ingresso, vedesi raffi-

[1] Vedi la *Vita di maestro Fredi* nel vol. III di quest'opera, pagg. 240-241.

[2] Per queste pitture, vedi il vol. I di quest'opera, pag. 275.

gurato « il P. Scolaio Ardinghelli, arcivescovo di Tiro in atto di sentenziare la lunga lite che il Comune aveva contro il clero per ragione di decime; il che avvenne a' dì 3 d'aprile 1292, come dalle poche reliquie della iscrizione pur si rileva. »[1] Il Pecori altrove avverte che « le pareti di quest' ampia sala erano anticamente istoriate di pitture, le quali ricordar dovevano illustri fatti del Comune. Dalle poche vestigia che tuttavia ne rimangono, sembra vi fossero effigiate dedizioni di castella, celebri cacce, ed armi d' eminenti personaggi e d' antiche fazioni, » e aggiunge che « nel novembre del 1237 alcuni giovani Fiorentini chiesero il permesso d'una caccia nei boschi del Comune per il prossimo Natale, e il Consiglio l'accordava, commettendo al proprio camarlingo le spese, a onore del Comune. Così nel 1240 ai Colligiani, nel 1264 a quei di Castelfiorentino, e ad altri appresso. »[2]

Le pareti di questa grande sala che serve alle adunanze del Consiglio, erano in parte coperte da strati di calce divenuta oscura e macchiata, ed erano ormai in tale condizione che conveniva prendere qualche provvedimento. Dopo fatti dei saggi, si trovarono alcune tracce di pittura. Si venne quindi nella determinazione di tentarne lo scoprimento, e così si ottenne di porre alla luce altre parti di quelle pitture. Sebbene danneggiate ed offese ed anche in molte parti più o meno prive di colore, nondimeno esse non mancano d' interesse, perchè ci fanno conoscere come quella grande sala fosse stata in origine decorata.

Nella parte superiore delle quattro pareti (presso al soffitto di legno sostenuto da travi con mensole) si

[1] Vedi Pecori, *Storia della Terra di San Gimignano* (Firenze, tip. Galileiana, 1853), pag. 566.

[2] Vedi Pecori, op. cit., pag. 565 e nota.

riuscì a scoprire una serie di stemmi gentilizi, di cui vedevansi prima qua e là le tracce. Questi stemmi sono probabilmente di città o castelli alleati alla Repubblica di San Gimignano, o di famiglie cospicue sangimignanesi. Tra uno scudo e l'altro si alternano due uccelli, uno bianco ed uno nero, col becco lungo, i quali sostengono due fiori in forma di gigli, posti l'uno sull'altro. Gli uccelli paiono gazze.

Le sottostanti pitture furono trovate in così cattiva condizione, da non potersi discernere in taluni luoghi ciò che vi è raffigurato. Nella parete di contro alla porta d'ingresso avvi la figura indicata dal Pecori per quella dell'Ardinghelli, arcivescovo di Tiro, in atto di comporre la lunga lite delle decime. [1]

Siede l'Ardinghelli nel mezzo, sotto a un ricco baldacchino ornato di ricami con piccole armi gentilizie. Egli tiene nella mano destra appoggiata al ginocchio un bastone sormontato da un giglio. Con la testa e la mano sinistra guarda e accenna alla sua destra verso la prima figura d'uomo che gli sta dinanzi. Questi si presenta di tre quarti, rivolto verso l'arcivescovo: ha nel pugno della mano sinistra, coperta del guanto, un falco, nell'altra abbassata sembra abbia un piccolo specchietto col quale usavasi di cacciare in quei tempi. Segue a questa figura un' altra virile veduta di fronte, la quale ha la testa alquanto piegata verso la sua destra e il braccio destro piegato a sè con la mano aperta, e l'altro alquanto abbassato con la mano stesa verso l'arcivescovo. Seguono altre due figure virili: la prima

[1] Il Pecori nel passo già citato (pag. 566) riferisce che la sentenza fu data il 3 aprile 1292 « come dalle poche reliquie della iscrizione pur si rileva. »

L'iscrizione è in alcune parti mancante e logora: vi si legge la data del 3 aprile MCC XXXXII, ma tra i C e gli X v'è uno spazio vuoto, nel quale doveva essere una L.

di queste è rivolta di tre quarti verso quella testè mentovata, e sta mettendosi il guanto; la seconda guarda verso lo stesso lato, ed ha il braccio sinistro piegato con la mano aperta e l'altro abbassato. Sotto e dappresso a queste figure vedesi un cane seduto.

Dall'altro lato dell'Ardinghelli scorgesi un uomo, vestito d'un costume simile a quello delle quattro figure dianzi descritte, che tiene nel pugno coperto dal guanto un falco. Sotto e presso a questa figura si scoprono le tracce d'un cane seduto. In vicinanza è dipinta un' arma gentilizia in un grande rettangolo. Manca il rimanente della pittura. [1]

Sotto si vedono le poche reliquie della iscrizione già ricordata del 3 aprile 1292; e inferiormente ad esse, all'estrema sinistra dello spettatore, vedesi di tre quarti una figura in piedi, che è intenta ad osservare un foglio tenuto in una mano, e sul quale sono appoggiate le dita dell' altra. Davanti a questa figura veggonsi ben pochi avanzi di un'altra di profilo, che apparisce incurvata e rivolta dallo stesso lato, verso la sua sinistra, la quale sembra ripararsi la faccia col gomito del braccio sinistro piegato: ha il braccio destro allungato e sembra che tenga in mano una palla. Poco discosto veggonsi tracce d'un'altra figura essa pure rivolta dallo stesso lato, e a noi di tre quarti, la quale ha le mani unite con le braccia mezzo sollevate, ritta in piedi, ma mutilata da una finta tabella sostenuta da un bastone dipinto ritto sul pavimento. In questa tabella leggesi :

PRIPOSTO

Odi benigno ciascun che propone,
Risponde gratioso et fa ragione.

[1] Quest'arme avrebbe interrotto il seguito della pittura. È evidente che è un'aggiunta posteriore fatta in una parte dove il dipinto era già mancante.

Dice il Pecori che in quel luogo stava il seggio del Proposto de' priori,[1] e la tabella starebbe a richiamare il Proposto al savio esercizio delle sue funzioni.[2] Il taglio che vedesi nel muro ai quattro lati di quella tabella, e i caratteri della pittura dimostrano che questa è una sovrapposizione fatta tra la fine del secolo XIV ed il XV.

Seguono altre tracce di figure. Una di queste vedesi di fronte allo spettatore, e sta seduta. Essa tiene un dito sopra un foglio d' un libro che ha aperto dinanzi a sè, ed è rivolta col capo verso la sua sinistra. Le sta dappresso un'altra figura, ritta in piedi, veduta quasi di fronte, ma col capo rivolto di profilo verso la sua sinistra, in atto, così almeno sembra, di suonare la viola. Più sotto vedonsi tracce d'un' altra figura, che si presenta di fronte allo spettatore, ma col capo rivolto alquanto verso quello che sembra stia suonando. Ha il braccio destro piegato a sè, e l'altra mano abbassata sul libro che è aperto più in basso dinanzi a lui. Dietro a tutte queste figure, per quanto è largo il dipinto, è rappresentata una muraglia merlata che rassomiglia una scena da teatro. Al di là di questa, ma in luogo più elevato, alla estrema sinistra dello spettatore, è ritratto un uomo, che vedesi di fronte, con la mano sinistra sul petto, e con la testa e la mano del braccio destro rivolti a quella figura che abbiamo mentovata la prima, ritta in piedi, con un foglio in mano nel quale sta leggendo. Dall'altro lato, nel mezzo, di là dalla muraglia merlata, vedesi un uomo che pare seduto, rivolto di tre quarti verso

[1] Pecori, op. cit., pag. 568. Egli avverte inoltre che « nei ferri che veggonsi ivi ritorti si vuole che stesse ripiegato il vessillo del Comune, il quale era di color rosso, con entro dipintovi San Gimignano, e che spiegavasi nelle uscite solenni. »

[2] Iscrizioni consimili veggonsi anche a Siena nel palazzo del Comune sui dipinti di Taddeo di Bartolo, e nell' antico palazzo di Lucignano. Vedi in proposito il vol. III di quest'opera a pag. 281 e segg.

la sua sinistra, con le braccia allungate e le mani aperte, in atto di ricevere un libro che un' altra figura gli porge. Di questa si vede soltanto parte delle mani che sostengono il libro. Manca il resto, come pure manca tutta la pittura su questa parte della parete; nella parte inferiore della quale erano forse figurati il giuoco della palla, le arti della musica e della declamazione, od altre rappresentazioni in uso a quel tempo.

Nella parete di contro a questa descritta testè, e cioè in quella ove trovasi la porta d'ingresso, sono quasi intieramente perdute le pitture che la ornavano. Solo nella parte superiore, alla estrema destra dello spettatore, si discernono ancora avanzi d'una torre merlata con sotto un portone, che sembra quello d'una città o castello. Dappresso, sul davanti, può scorgersi anche una figura che si presenta di profilo, ed ha un' aureola attorno al capo (certo un Santo), rivolta verso la porta della torre. Ha nella mano destra un bastone che appoggia sulla spalla destra; al bastone è appesa una cassetta o cesto di forma quadrata. Con l'indice dell'altra mano accenna in basso. Dai soggetti figurati nella parete vicina potrebbesi argomentare che questa figura rappresenti Sant' Uberto protettore della caccia. Nell'angolo della parete veggonsi in parte delle montagne, e sul davanti una enorme coda di un gran drago, che è dipinto nella parete vicina ove trovansi le finestre. Questo drago si volge minaccioso contro un centauro, che tiene nella mano l'arco, e si volge, mentre fugge, verso il drago per colpirlo con la freccia.

In questa parete, dopo la prima finestra, si scorgono due guerrieri su cavalli bardati, che galoppano l' uno contro l'altro. I quali guerrieri hanno le mani destre alzate con la spada in pugno, in atto di combattere.

Dopo la seconda finestra è figurato un altro combat-

timento fra due guerrieri armati di lance e su cavalli bardati. Uno di questi, colpito dall'avversario, pare che stia per cadere di sella.

Dopo la terza finestra vedesi di profilo un guerriero armato, parimenti a cavallo, che ha in mano la lancia sollevata ed è in atto di muoversi. Forse qui è raffigurato il guerriero che esce vincitore dal combattimento.

Nella parte inferiore della parete per prima ricordata (ove trovasi la porta d'ingresso) il dipinto è perduto, fatta eccezione d'un frammento di cane che va incontro ad un orso, il quale è dipinto in continuazione nella parte inferiore della vicina parete, inseguito, qui pure, da un altro cane. Dopo la finestra, vedesi uno che dà fiato ad un corno, poi un altro che corre tenendo ancora al guinzaglio un cane, e poco lungi una lepre che fugge. Nel fondo si scorgono alcune montagne.

Di là dalla seconda finestra, son ritratti due contadini, dei quali uno porta una lepre attaccata al bastone che appoggia alla spalla sinistra, mentre con l'altra mano tiene la corda a cui è legato un cane; l'altro, che lo precede, volge la testa verso il primo, tenendo parimenti sul bastone appoggiato alla spalla destra un' altra lepre, mentre nella mano sinistra abbassata ha la corda alla quale è legato un altro cane.

Dopo la terza finestra veggonsi ancora due contadini con corde a cui sono legati i cani; più da lungi una lepre che fugge ed un' altra che sbuca fuori da una delle montagne che sono dipinte nel fondo. È evidente che in questa parete sono rappresentati tornei e caccie.

Sulla parete di faccia, a destra dello spettatore, vedesi ancora una figura di guerriero su di un cavallo bardato in atto di combattere, il quale, colpito dalla lancia dell' avversario, s' incurva sul collo del suo destriero per non essere sbalzato di sella. Non si vede

l'avversario, ma solo poca parte della lancia e porzione delle gambe davanti del cavallo incrociate con quelle dell'altro su cui trovasi il primo guerriero. Il rimanente della pittura è coperto dal grande affresco eseguito da Lippo Memmi nell'anno 1317, e restaurato in parte nel 1467 da Benozzo Gozzoli.[1] Dopo questo affresco vedesi uno stemma gentilizio. Il rimanente della pittura è perduto tanto nella parte superiore quanto nella inferiore.[2]

Pitture nella torre del Palazzo Comunale.

Nella torre del Palazzo comunale di San Gimignano, che è annessa al palazzo medesimo, abbiamo veduto alcune pitture assai mal ridotte e in parte mancanti. Sono del resto in luogo così poco illuminato che è assai diffi-

[1] Per questo affresco vedi il vol. III di quest'opera, *Vita di Lippo Memmi*, pag. 119 e segg.

Dipinto nel salone superiore del Palazzo Comunale.

[2] Nel salone del secondo piano di questo Palazzo Comunale avvi una pregevole raccolta di quadri che merita di essere visitata.

Tra quei dipinti sono due tavole di Taddeo di Bartolo, (per le quali vedasi ciò che fu detto nel volume III di quest'opera, *Vita di Taddeo di Bartolo*, a pag. 261 e seg.); una tavola di Lorenzo di Niccolò da Firenze (vedasi il vol. II, a pag. 46 di quest' opera); due tondi su tavola rappresentanti la Salutazione angelica, nell' una delle quali è l'Angelo, nell' altra la Vergine, pittura di Filippino Lippi (vedasi *Vita di Filippino*, a pag. 100 di questo volume); due tondi, su tavola, rappresentanti la Vergine col Putto ed Angeli, pitture indicate come opera di Domenico Ghirlandaio (vedi *Vita di Domenico Ghirlandaio*, pag. 493, di questo volume). Vi ha anche un altro dipinto, su tavola, una delle più belle opere del Pinturicchio, rappresentante l'Assunzione di Maria Vergine. Nella parte inferiore sono rappresentati, con figure di grandezza naturale, un Santo Abate e un Santo Pontefice, in un fondo di paese. Questa pittura è piena di tale freschezza ed ha tali caratteri, forme, colorito, ed esecuzione tecnica, da farci risovvenire le opere giovanili di Raffaello.

Tavola del Pollajolo nel coro della Collegiata.

Prenderemo occasione per ricordare tra i dipinti che vedonsi nel coro nella Collegiata, una tavola con figure di grandezza naturale, che è il più importante lavoro che si conosca di Piero Pollajolo. Per questa pittura vedasi quanto si disse nella *Vita di Piero e Antonio Pollaiuolo*, nel vol. VI di quest' opera, a pag. 26 e seguenti).

Avvi pure in questa parete del coro una pittura, in tavola, di Benozzo Gozzoli, di cui a suo luogo, nella Vita di quel pittore, avremo a parlare.

cile poter discernere ciò che vi è rappresentato. In una parete si riesce a scorgere una tenda, e sotto a questa due figure giovanili d'uomo e donna, signorilmente vestite, sedute l'una di contro all'altra in atto di abbracciarsi. La parte inferiore di queste figure e il rimanente della pittura del fondo sono guastati dalla ristretta finestra che malamente illumina il luogo. Nella parte superiore la pittura è coperta dalla calce; più sotto si scorgono avanzi di tre figure sedute e il braccio d'una quarta. Veggonsi tracce di un'altra figura che ha un libro in mano, nonchè porzione di un finto panno a righe rosse e verdi.

Nella parete vicina si trovano due figure giovanili d'uomo e di donna, parimenti vestite con abiti signorili, sedute l'una di faccia all'altra. Esse si guardano e sembra si sieno prese per la mano. Sotto ai loro piedi, sul terreno coperto d'erbe e fiori, sta accovacciato un cane. Nel dipinto di sotto vedesi un bosco, e la sola metà posteriore di un cavallo che corre. Il rimanente della pittura è tagliato da un muro che vi fu alzato a ridosso e che divide la parete.

L'altra parte, ridotta a stanza, è tutta rinnovata. Questa torre fu incominciata sui primi dell'anno 1300.[1] Anche questi pochi avanzi di pitture mostrano caratteri della scuola senese, d'un seguace, come il Segna, della maniera di Duccio ed Ugolino. Del Segna si conoscono pochi lavori, e non si ha notizia di lui dopo il 1317; ma potrebbe darsi che dopo quell'anno fosse andato a lavorare in San Gimignano, forse in compagnia del figlio suo Nicola, del quale pure ben poco si conosce.[2]

Pitture nell'Oratorio di San Lorenzo.

Nell'Oratorio di San Lorenzo in Ponte, sulla parete dell'altare, v'è un affresco. Nel mezzo sta la Ma-

[1] Vedi Pecori, op. cit., pag. 576.
[2] Vedi il vol. III di quest'opera, pag. 33 e segg.

donna di proporzioni maggiori del naturale, che con le mani regge il Putto. Questi posa la mano destra su quella della Madre e ha nell' altra abbassata un uccellino. Volgesi esso verso un Angelo che con un vaso tra le mani gli presenta dei fiori. Un secondo Angelo, dall'altro lato, ha pure un vaso con fiori. Molti altri Angeli stanno attorno suonando e cantando: due di essi tengono i lembi d'un panno steso dietro alla Vergine ed al Putto; due altri stanno più sotto, l'uno a mani giunte e l'altro con le mani incrociate, in atto di adorare, ed altri due, nella parte superiore, a mani giunte, rivolti essi pure alla Vergine ed al Putto. La Vergine spande raggi di luce attorno a sè, ed è racchiusa entro una mandorla: ha il capo cinto da una grande aureola. Superiormente vedesi la colomba, simbolo dello Spirito Santo. Nella testa e nel collo della Vergine riscontransi i caratteri della Scuola senese di Duccio e dei suoi seguaci, mentre è chiaro che tutto il rimanente del dipinto appartiene ad altra mano, e ciò forse per essere andata a male la pittura ed essere stata quindi rifatta di nuovo. [1]

Gli Angeli non mancano d' un certo fare aggraziato, ma sono alquanto meschini di forme e presentano i caratteri ed una esecuzione tecnica che ci dimostrano come questo restauro o rifacimento è lavoro di Francesco di ser Cenni di Firenze, che lavorò in Volterra nell' Oratorio della Compagnia della Croce di giorno. [2]

[1] Le carni della testa e del collo della Vergine, hanno sofferto nel colore. L'aureola attorno alla testa, che era dorata, è stata tinta in giallo, conficcandovi sopra una corona di latta o di rame che sia. Il manto che è parte della pittura rinnovata, è bianco e pieno di fiorellini rossi. La figura del Putto, parte pure rinnovata come il rimanente dell'affresco, può dirsi ancora in buono stato di conservazione.

[2] Vedi il vol. II di quest'opera, pag. 206.

Nella vicina parete è rappresentato Nostro Signore crocifisso con ai lati due Angeli, uno per parte, i quali, con movimento veemente, raccolgono il sangue che gli cade dalle ferite delle mani e del costato. Sotto è raffigurata la Maddalena in ginocchio, con le braccia e le mani alzate, rivolta verso il Salvatore. Da un lato vedesi la Vergine addolorata, con la mano destra al seno e l'altra sollevata, rivolta al Divino Figliuolo in atto di rivolgergli la parola. Dall'altro lato vi è San Giovanni Evangelista, esso pure pieno di dolorosa espressione, con le mani giunte, il quale sta guardando il morto Redentore. Da questo lato evvi un uomo vestito di nero in atto di pregare: questi è probabile rappresenti l'ordinatore dell'affresco. Le figure sono di grandezza naturale. Il dipinto (che può dirsi in buono stato di conservazione, fatta eccezione di alcune raschiature o tagli che ne deturpano la parte inferiore) presenta tipi, forme e maniera di colorire che ricorda i dipinti di Pari di Spinello e degli altri giotteschi Niccolò Gerini e Lorenzo di Niccolò.[1] Noi crediamo però che sia lavoro dello stesso artista che fece il restauro dell'altro affresco, e cioè di Francesco di ser Cenni di Firenze, il quale è da collocarsi in quella categoria di pittori seguaci della Scuola fiorentina dei Gaddi.

In questo stesso luogo si vede una figura di Santa, sulla parete che resta a mano sinistra di chi entra nell'Oratorio. Sta ritta in piedi e di fronte con la corona e l'aureola dorata. Nella mano del braccio destro piegato ha la palma, e in quella dell'altro pure piegato a metà, ha due libri. Le altre pareti di questo Oratorio sono coperte di calce, ma è a ritenere che un tempo fossero tutte dipinte. La figura sopra ricordata mostra esecuzione tecnica, forme e colorito migliori di quella

[1] Vedi il vol. III di quest'opera a pag. 423 e segg.

degli altri due dipinti. Se non sono lavori della stessa mano, appartengono certamente a pittori che debbonsi classificare nella medesima categoria.

Pitture nell'ex chiesa di San Lorenzo.

Nell'edificio che fu già chiesa di San Lorenzo, ora ridotto ad uso di cantina e di proprietà della famiglia De Vecchi, esistono i resti d'un grande affresco assai mal ridotto, oscurato nelle tinte ed in gran parte mancante, che, da quanto può giudicarsi, sembra lavoro eseguito dal detto pittore Francesco di ser Cenni di Firenze. L'affresco non rappresenta, come si disse per equivoco, un Giudizio finale,[1] ma Nostro Signore in atto di benedire la Vergine. Queste figure trovansi entro una mandorla circondata da Serafini e Cherubini, con attorno tracce di un numero straordinario d'Angeli che cantano e suonano, e sotto gli Apostoli.

Affresco nel salone del Palazzo Comunale.

Così dello stesso pittore si disse essere l'affresco nel secondo salone del palazzo comunale rappresentante la Madonna col Bambino, erroneamente attribuita a Lippo Memmi.[3]

Pitture in una stanza terrena del Palazzo predetto.

In una stanza al pianterreno di questo stesso palazzo comunale, che serve ora di esattoria, vedesi un affresco con figure di grandezza naturale, il quale presenta caratteri che appartengono alla seconda metà del secolo XIV.

Sebbene anche questo sia molto deperito, nondimeno vi si può riconoscere un'arte superiore a quella di Francesco di ser Cenni. Nel mezzo è dipinta la Vergine seduta in un seggio su cui è steso un panno rosso a riquadri. Tiene essa ritto con una mano sulle sue ginocchia il Putto, mentre nell'altra abbassata ha un mazzolino di fiori. Il Bambino con la destra imparte la

[1] Vedi il vol. III di quest'opera a pag. 207.
[2] Vedi il vol. II di quest'opera a pag. 208.

benedizione e tiene spiegato con l'altra mano abbassata un rotolo, ma le parole scritte in questo rotolo sono così logore da non potersi leggere quel che dicono. Da un lato è San Gimignano, vestito in abiti pontificali e con la mitra in capo, il quale nella mano destra ha il modello della città di San Gimignano e nell'altra il pastorale. Dal lato opposto scorgesi un Santo vescovo, parimenti vestito d'abiti pontificali e con la mitra in capo. Tiene nella destra un rotolo e nell' altra un libro chiuso. La pittura ha sofferto nel colore e nelle forme: San Gimignano manca di porzione della spalla destra, nonchè di tutta la parte inferiore. Presso alla spalla mancante del Santo è caduto parte del colore del fondo. Anche la figura dell'altro Santo è priva della parte sinistra, dall'alto al basso.

L'affresco è racchiuso entro una cornice dipinta. Nella finta base v'è una lunga iscrizione, ma così logora e mal ridotta da non potersi leggere.

Il dipinto è troppo malandato per potere argomentare chi ne sia l'autore. Sembra nondimeno vi si possano riscontrare i caratteri della Scuola senese.

Affreschi nella chiesa di Sant'Jacopo.

Nelle pareti della chiesa di Sant'Iacopo vedonsi alcuni affreschi ridotti in pessime condizioni e in gran parte ridipinti.

Nella parete di fronte, dietro all'altare, sta in mezzo la Madonna seduta in trono che tiene seduto sulle sue ginocchia il Bambin Gesù. Questi con la mano destra si regge al panno bianco che scende giù dal capo della Vergine. Da un lato, ritto in piedi, si vede Sant'Iacopo maggiore, dall'altro San Giovanni Battista. Questo lavoro mostra una maniera molto antica; pure noi pensiamo possa essere di qualche pittore del secolo XIV che abbia voluto imitare i pittori senesi.

Alla destra trovasi un affresco rappresentante la

Deposizione di Nostro Signore, concepita secondo lo spirito dei pittori senesi. Questo affresco è alterato dal ridipinto.

Altrettanto devesi dire dell' affresco che si vede dall' altro lato, rappresentante Cristo in croce con due Angeli che raccolgono il sangue cadente dalle mani e dal costato. Sotto, da un lato, è la Vergine, e dall' altro San Giovanni Evangelista. Il fondo è tutto rinnovato. Le figure hanno sofferto e mancano del colore nella parte inferiore; anche il fondo non ha più colore.

I pilastri vicini sono pur essi dipinti. In uno di essi vedesi di fronte San Giovanni Battista col rotolo spiegato in una mano, mentre coll' indice della mano dell' altro braccio piegato accenna in alto. Nel secondo pilastro è figurato Sant' Iacopo col libro chiuso in mano e il bastone nell' altra. Queste due figure, oltre ad essere danneggiate, mancano del colore nella parte inferiore. Sembrano di mano diversa e del secolo XIV; probabilmente sono opera di qualche pittore che esercitava l'arte per mestiere, con caratteri derivati dalla scuola senese.

Affresco nella chiesa della Porta della Fonte.

Un altro affresco, e questo pure ridotto in cattive condizioni ed in parte mancante di colore, vedesi nella chiesa della Porta della Fonte. Vi è figurata la Vergine col Putto con ai lati l'Arcangelo Michele e San Giovanni Battista. Le figure sono di grandezza naturale. Anche questa pittura, di assai scarso merito artistico, appartiene al periodo che corre tra la fine del secolo XIV e i primi del secolo seguente. Essa pure presenta caratteri d' un' arte locale derivata dalla scuola senese.

Non fu che dopo la metà del secolo XV che vennero a lavorare in San Gimignano valenti maestri della scuola fiorentina, quali sono Benozzo Gozzoli, l'architetto Giu-

liano da Majano, lo scultore Benedetto; il pittore Domenico Ghirlandaio, il suo discepolo Sebastiano Mainardi da San Gimignano, nonchè un pittore di bene scarso pregio artistico, quale fu prete Francesco da Firenze. Più tardi vi lavorò il Bazzi detto il Sodoma, valente pittore di Vercelli, seguace di Leonardo da Vinci, [1]

[1] Il Sodoma trovavasi in San Gimignano nel 1513 (vedi Pecori, op. cit., pag. 363). Le sue pitture sono così mal ridotte che se non si prende un pronto provvedimento (cosa di cui non dubitiamo) andranno col tempo a perdersi, come andrà a perdersi la pittura del tabernacolo eseguita da Sebastiano Mainardi, in contrada San Giovanni, di cui abbiamo fatto cenno. Con sano proposito in questi giorni si sta togliendo l'intonaco di cui era coperta la facciata della Collegiata. Così si spera che, come fu fatto pel pulpito, siano riparati gli stalli del Coro, la cattedra vescovile, ed il leggio che trovansi nel Coro, e dei quali abbiamo discorso a pag. 225; nonchè i pancali o prospere, che si trovano nelle Cappella di Santa Fina (vedi a pag. 223), ed i pancali (ora purtroppo mal ridotti) i quali trovavansi un tempo negli interstizi della 4ª, 5ª e 6ª colonna nella navata di mezzo di quella Collegiata, e che furono, come si disse, trasportati per salvarli da maggiori danni, nel Salone superiore del Palazzo comunale, e ricollocati dipoi al loro posto. È pure da desiderare che sia rimosso il grande ingombro dell'altare maggiore a marmi vari e misti, di moderna costruzione, che fu sostituito nel 1744 all'antico che vi era prima, sopra il quale altare moderno è stato collocato un grande crocifisso (vedi Pecori op. cit., pag. 508). È da deplorare che nessuna notizia, a quanto sappiamo, sia venuta a farci conoscere la forma primitiva dell'altar maggiore; ma se il ciborio uscito dalla bottega di Benedetto da Maiano, che abbiamo ricordato trovarsi nella sacrestia, era in origine sull'altar maggiore, è da ritenere che i due Angeli i quali trovansi presentemente ai lati dell'altare di Santa Fina stessero ai lati del ciborio sull'altare maggiore che vi era prima. * Si dovrebbe ridurre la mensa alle dovute sue proporzioni pur tenendola così larga da potervisi celebrare la

* Bene inteso non sull'altare primitivo (perchè in quel tempo non usavasi collocare sull'altare se non che Cristo in croce, nel mezzo, con ai lati uno o due candellieri per parte, ed il tutto di bronzo), ma bensì sull'altare, che vi fu costruito dopo che quella parte della chiesa venne riedificata col disegno fornito da Giuliano da Maiano nel 1468. È anco da ricordare che in luogo del Cristo in croce e dei candelieri di legno inargentati che vedonsi sugli altari di questa chiesa, sarebbe bene, in luogo di questi, fossero rimessi su quelli altari, e mantenuti sempre, il Cristo in croce ed i candelieri di bronzo, i quali trovansi riposti entro ad una parte dei sedili dei banconi che sono addossati alle pareti della chiesa.

Il Pecori (op. cit., pag. 507) riferisce che: " l' architettura, sebbene in parte alterata dai successivi ampliamenti, ricorda tuttavia i modi severi e religiosi dello stile del secolo XI. La sua forma primitiva esser doveva quella delle antiche basiliche. „ E in nota aggiunge: " L'antica facciata era opera di Matteo Brunisemd, al tempo del potestà M. Ardiccione nel 1239. Non so poi come il Manni nel sigillo IV, t. 13, attribuisce il disegno del nostro Duomo a Gamo Gamucci vissuto circa il 1250; forse diresse alcuno dei cambiamenti fatti successivamente. Lo troviamo fra i XII Capitani del Comune. „

e il Sangimignanese Tamagni, seguace della maniera di Raffaello.

Messa dalle due parti; collocare nel mezzo il ciborio, con ai lati di questo, i due Angeli uno per parte; i quali Angeli, si disse, trovansi ora ai lati dell' altare di Santa Fina, sebbene (come si notò a pag. 223), non formassero un tempo parte di quell'altare, ma stessero entro delle nicchie incavate nello spessore dell' arco, ai lati dell' altare di Santa Fina. È fuori di dubbio che se si togliesse l'altar maggiore moderno e lo si riducesse nel modo ora esposto, la chiesa vi guadagnerebbe molto. Così sarebbe da desiderarsi che si scomponessero i pezzi marmorei formanti l' altare di Santa Fina che, con così poco criterio artistico, furono rimessi assieme ricomponendo l' altare al modo come ora si vede; che si ricuperassero quelle parti delle decorazioni, di cui non si tenne conto, servendosi, in luogo di quelle, di copie da esse ricavate (vedasi a pag. 122-123), e ricomponendosi di nuovo l' altar di Santa Fina; si togliesse pure il colore che fu dato alla pietra serena adoperata nella costruzione della Cappella (vedi ivi), e si togliesse quanto si notò fatto a danno di quell' altare e delle sue decorazioni, pregevole lavoro, come già si conosce, di Benedetto da Maiano (vedasi a pag. 122-123). Quanto alle pitture di Domenico Ghirlandaio in questa cappella, benchè sia cosa ben difficile, pure si potrebbero fare eseguire da persona esperta in tali lavori, alcuni saggi per vedere se si potesse migliorare almeno in parte la condizione loro, togliendo via, qualora ciò fosse possibile, lo sconcio del colore moderno del restauro che la deturpa. (Circa allo stato di conservazione di questi dipinti, vedasi ciò che si disse a pag. 204 e seguenti, e in nota).

Ci venne assicurato che si ha un disegno molto semplice della vetrata che vi era prima di quella moderna che, vedesi ora nel grande finestrone del coro: sarebbe quindi opportuno porre invece della vetrata moderna una simile al disegno di quella che vi era prima. Abbiamo già detto che si era trovata parte di un' antica finestra (di forma ristretta quale era in uso nei secoli XI, XII e sui primi del secolo seguente) nella navata sinistra, ma nell' interno della Collegiata. Questa piccola finestra fu per metà, nel basso, tagliata assieme a parte della pittura all' intorno, a causa del grande occhio che fu praticato posteriormente in quel luogo (vedasi a pag. 191, 195). Un secondo occhio più grande fu fatto nella navata di mezzo. Nell' interno della chiesa, nella grossezza del muro di questo grande occhio della navata di mezzo, avvi parte della pittura che Taddeo di Bartolo fece nel 1493. È evidente dunque che questi occhi di finestre sono stati praticati prima che Taddeo di Bartolo vi dipingesse. Così, da un lato esterno della Collegiata, vi sono delle finestre, ma queste sono di forma bislunga, e terminano a forma quasi tricuspidale, come usavasi dal 1300 al 1400. Questo lato della Collegiata va sino alla Cappella di Santa Fina, costrutta, come si conosce, col disegno di Giuliano da Majano nel 1468. Queste finestre vennero murate, e sul muro nell' interno della chiesa, su tutta la parete, vi sono i dipinti del Berna, non intieramente da esso condotti a termine per la di

lui morte, avvenuta intorno al 1380. (Per le pitture del Berna, vedasi ciò che si disse a pag. 134, e di nuovo a pag. 138 e seguenti, nel vol. III di questa opera, dove si tenne parola dei pittori della Scuola Senese). Si può quindi affermare che la Collegiata subì delle modificazioni ben prima ancora che venisse cambiata in parte di forma coll' esecuzione del disegno di Giuliano da Majano. Nel lavoro che si sta facendo per mettere allo scoperto dall' intonaco che copriva la facciata di questa Collegiata, furono ritrovate sotto l' occhio della finestra della terza navata (all' esterno) alcune traccie della parte inferiore d' un finestrino simile a quello che abbiamo ricordato sotto l' occhio della finestra nella prima navata, e sotto al grande occhio della finestra della navata di mezzo (sempre all' esterno) altre traccie d' un intero terzo finestrino simile ai due già mentovati. Questo finestrino fu murato, e nell' interno su quella parete trovasi la pittura già ricordata di Taddeo di Bartolo. Era da credere che anco nella navata di mezzo si trovassero traccie della porta principale, la quale si poteva credere fosse stata murata (sia per rinforzare la facciata, o per altra ragione): ma fin ad ora non ne apparve traccia. Su quel muro all' interno vedesi il dipinto di Benozzo Gozzoli. Sarebbe desiderabile che un abile architetto, facendo studi e rilievi, e quanto occorresse, eseguisse i disegni dei vari cambiamenti subiti, e desse anco il disegno dell' architettura originaria di questa chiesa.

Nella sagrestia, oltre il ciborio già menzionato, trovasi il busto in marmo, eseguito da Benedetto da Majano, di Onofrio, colla seguente iscrizione: ONOFRIO PETRI TEMPLI HUJUS REPARATORI GRATI CIVES POS.

Sulla porta che mette al battistero unito alla Collegiata, avvi in una nicchia la statua in terracotta di San Giovanni Battista, i cui caratteri ricordano le opere di Benedetto da Majano.

Sull' arco che mette al battistero da un lato della Collegiata, in una nicchia si vede il busto in marmo del Salvatore, le cui forme farebbero pensare fosse lavoro di Andrea Verrocchio. Il Pecori, op. cit., pag. 548, ricorda in nota che il canonico Stefano Coppi, segretario in Roma del cardinal Riario, mandava circa il 1498 ai Sangimignanesi in dono i busti di Santa Fina e San Gregorio che trovansi nell' ospedale di Santa Fina, nonchè il Salvatore di cui parlammo.

FINE DEL VOLUME SETTIMO

INDICE DEL VOLUME SETTIMO.

Belle Arti

CELLINI (Benvenuto). *Trattati della Orificeria e della Scultura.* Ricordi, Lettere e Poesie; per cura di Carlo Milanesi. — Un volume.................................... *Lire* 4. —

DUPRÈ (Giovanni). *Pensieri sull'Arte e Ricordi autobiografici.* — Terza edizione con le ultime giunte e correzioni, e il ritratto dell'Autore. — Un volume...................... 4. —

—— *Scritti minori e lettere* con un' *Appendice* ai Ricordi Autobiografici per L. Venturi. — Un volume.............. 4. —

FORNI (Ulisse). *Manuale del pittore restauratore.*--Un volume. 4. —

GUASTI (Cesare). *Opuscoli concernenti all' Arti del disegno e ad alcuni artefici.* — Un volume....................... 2. 25

MARCHESE (Padre Vincenzo, de' Predicatori). *Scriti vari.* — Seconda edizione, riveduta e accresciuta dall'Autore.— Due volumi.. 3. 50

Contiene: *Sunto storico del Convento di San Marco di Firenze. — Commentari alla Vita di Antonello da Messina, o della Pittura a olio — alla Vita e alle Opere di Matteo Civitali, scultore e architetto lucchese — agli Scritti artistici di Leon Battista Alberti — alla Vita di Gentile da Fabriano. — Illustrazioni di alcuni dipinti della R. Accademia fiorentina. — Dei Puristi e degli Accademici e altri Scritti.*

MASSARANI (Tullo). *Studi di Letteratura e d' Arte.* — Un volume.. 4. —

MUSSINI (Luigi). *Scritti d' Arte.* — Un volume.............. 2. 50

PASSAVANT (J.-D.). *Raffaello d' Urbino e il padre suo Giovanni Santi.* Opera tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell' Autore da Gaetano Guasti. Tre volumi.. 12. —

RANALLI (Ferdinando). *Storia delle Belle Arti in Italia.* — Terza edizione riveduta dall' Autore. — Tre volumi..... 12. —

In Appendice contiene: *Saggio storico morale, ec., in difesa della Storia delle Arti. — Dialogo sulla Pittura religiosa. — Discorso sopra Leonardo da Vinci nell' Accademia di Firenze. — Discorso per inaugurazione delle lezioni d' istoria nella medesima. — Discorso all' Accademia di Ravenna.*

RIDOLFI (Michele). *Scritti d' Arte e d' Antichità,* a cura di Enrico suo figlio. — Un volume...................... 4. —

VILLARI (Pasquale). *Donatello e le sue opere.* — Un opuscolo in-8º.. 1. —